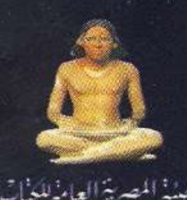
سلسلة مصريات
تاريخ - فن - حضارة
٩

إريك هورنونج

أخناتون وديانة النور

ترجمة وتقديم

د. محمود ماهر طه



الهيئة المصرية العامة للكتاب

أخناتون وديانة النور

إن مكانة أخناتون و أعماله و أفكاره الدينية ميزته عن باقى الملوك الفراعنة ، فهو الملك الوحيد الذى قام برسالة دينية متميزة دون الاهتمام بالأمجاد الحربية.

إن رسالة أخناتون التى تدعو إلى عبادة إله واحد .. إنما هى عقيدة تختلف عن كل العقائد السابقة بل العقائد اللاحقة أيضًا فى مصر الفرعونية، فهى أقترب كثيرًا إلى فكرة التوحيد الموجودة فى الأديان السماوية .

إريك هورنونج

يُعد من أشهر و أكبر علماء الديانة المصرية القديمة فى أوروبا بل فى العالم أجمع ، وله مؤلفات ومراجع كثيرة فى ذلك المجال

ISBN# 9789774217476



١٠ جنيهات

الهيئة المصرية العامة للكتاب

إريك هورنونج

إخناتون وديانة النور

ترجمة وتقديم
د. محمود ماهر طه



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٠

فهرس المحتويات

الفصل الثالث: الخطوات الأولى

الفصل الرابع: ديانـــة جديـــدة

الفصل الخامس: مدينة من أجل إله

الفصل السادس: التعاليم المحضة

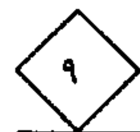
الفصل السابع: مسألة الوحدانية

الفصل الثامن: الاعتقاد فى حياة بعد الموت دون الآخرة

الفصل التاسع: سنوات مظلمـــة

مقدمة المترجم

أخناتون.. كوكب ساطع فى سماء الحضارة المصرية.. من أعظم المفكرين فى تاريخ الإنسانية. فلقد اعتاد فراعنة مصر أن يكتسبوا المجد والشهرة من أعمال حربية وعسكرية داخل البلاد وخارجها أو بإصلاحات إدارية وأعمال مدنية.. ولكن مكانة أخناتون وأعماله وأفكاره الدينية ميزته عن باقى الملوك الفراعنة. فهو الملك الوحيد الذى قام برسالة دينية متميزة دون الاهتمام بالأمجاد الحربية. إن رسالة أخناتون التى تدعو إلى عبادة إله واحد.. إنما هى عقيدة تختلف عن كل العقائد السابقة بل والعقائد اللاحقة أيضًا فى مصر الفرعونية، فهى أقرب كثيرًا إلى فكرة التوحيد الموجودة فى الأديان السماوية مؤكدة أن كلمة إله لا يجب أن توضع فى صيغة جمع "آلهة"، مما دعا بعض المفكرين إلى الاعتقاد بأن هذه الديانة ربما كانت ديانة سماوية.. أو ربما تأثرت بأفكار سماوية.. وبالرغم من ذلك لا نستطيع أن نزعم لأخناتون مكانة نبى أو قديس بشكل مؤكد، فلا توجد لدينا أسانيد مادية تثبت ذلك.. ومن الخطأ الانسياق وراء الخيال فى



دراسة التاريخ. وبالرغم من ذلك فقد تشابهت ديانة أخناتون مع الديانات السماوية فى عدة ملامح، من أهمها:

- تحريم تجسيد الإله الخالق فى تمثال أو رسم أو صورة. ولم يتخذ آتون صورة إنسانية أو حيوانية كغيره من آلهة مصر القديمة. وتتساءل هذه العقيدة: هل رأينا الإله الخالق حتى نجسِّده؟ أما قرص الشمس الذى تخرج منه أشعة تنتهى بالأيدى البشرية فإنما هى إشارة إلى ما يغمر به الإله آتون المخلوقات من أسباب الحياة. فآتون هو الخالق لقرص الشمس وليس الشمس نفسها.
- نشر فكرة أن الإله الخالق هو النور، وهى فكرة واضحة وصريحة فى الإسلام والمسيحية بوجه خاص وسائر الديانات السماوية الأخرى.
- تأكيد أناشيد أخناتون على أن الإله قوة عالمية. فهو الخالق لكل أجناس البشر وميز بعضهم عن بعض فى لغاتهم وألوان جلودهم. إنه إله رحيم غمر بنعمته سائر المخلوقات فى كل مكان فى العالم، ولم يقصر ذلك على المصريين وحدهم. وهذه أفكار لم نرَ مثيلاً لها من قبل لا فى مصر ولا فى أى بلد آخر. فآتون هنا هو إله عالمي.
- قيام أخناتون فى العام السادس من حكمه بالهجرة من طيبة، معقل الإله أمون وباقى الآلهة المصرية، إلى مدينة أخيتاتون فى مصر الوسطى لنشر رسالته. فلم يُرْضِه اتّجار كهنة آمون بالدين واستخدامهم نبوءات آلهتهم فى تحقيق مآرب شخصية. معلنًا فى شجاعة أن هذه الآلهة وجميع ما فى الدين من طقوس إنما هى أمور وثنية، وأنه ليس للعالم إلا إله واحد

أحد هو آتون. ولقد تشابهت هجرة أخناتون هذه بما قام بـه الرسل من التجائهم إلى الهجرات من أماكنهم الأصلية تجنبًا للاضطهاد.

- تطابق الأفكار الموجودة فـي أناشـيد أخنـاتون وتـسابيحه وتسلسلها مع مزامير النبى داود التى جاءت بعدها بحـوالى سبعة قرون. فهذه المزامير لا تختلف فى صيغة نـصوصها عن نشيد آتون الكبير الذى يسبِّح فيه أخناتون إلهـه آتـون. وهو رأى أكده علماء المصريات فى العالم منذ بداية القـرن الماضى.
- ومما أعطى عقيدة أخناتون قيمة معنوية كبيرة هو اعتمـاده كلية على الصدق والحقيقة فى كافة مظاهر الحياة. فلقد كـان هذا الملك مثالاً للطُّهر والأمانة فى حياتـه الخاصـة، مـع حرصه على تصوير ذلك بشكل واقعى فـى كافـة مظـاهر الحياة، وهذا ما نجده مصورًا على جدران المقـابر وبقايـا أرضيات القصور واللوحات الحجرية والتماثيل. بـل نـرى منتهى الصراحة والوضوح فى تصوير العلاقـات الأسـرية للعائلة الملكية بشكل يختلف تمامًا عن أى وقـت سـابق أو لاحق.
- أما مؤلف هذا الكتاب الذى بين أيدينا ترجمته.. فهو "إريـك هورنونج" الذى يُعد من أشهر وأكبر علماء الديانة المـصرية القديمة فى أوروبا بل وفى العالم أجمع. تتلمذ على يده عـدد كبير من أساتذة الجامعات والطلبة فى مصر وأوروبا، ولـه مؤلَّفات ومراجع كثيرة فى ذلك المجال.
- وأرجو أن يكون نشر ترجمة هذا الكتاب باللغة العربية بداية لمجموعة كبيرة من الكتب التى تتحدث عن عظماء الحضارة



المصرية، ليكونوا رموزًا ونموذجًا يفتخر بهم المصريون دائمًا. وأنتهز هذه الفرصة للتعبير عن إعجابى وتقديرى الكبير لما تقوم به الهيئة المصرية العامة للكتاب من مجهود ضخم فى نشر الوعى الأثرى بين مختلف الفئات المثقفة.

وعلى الله قصد السبيل،،،

د. محمود ماهر طه

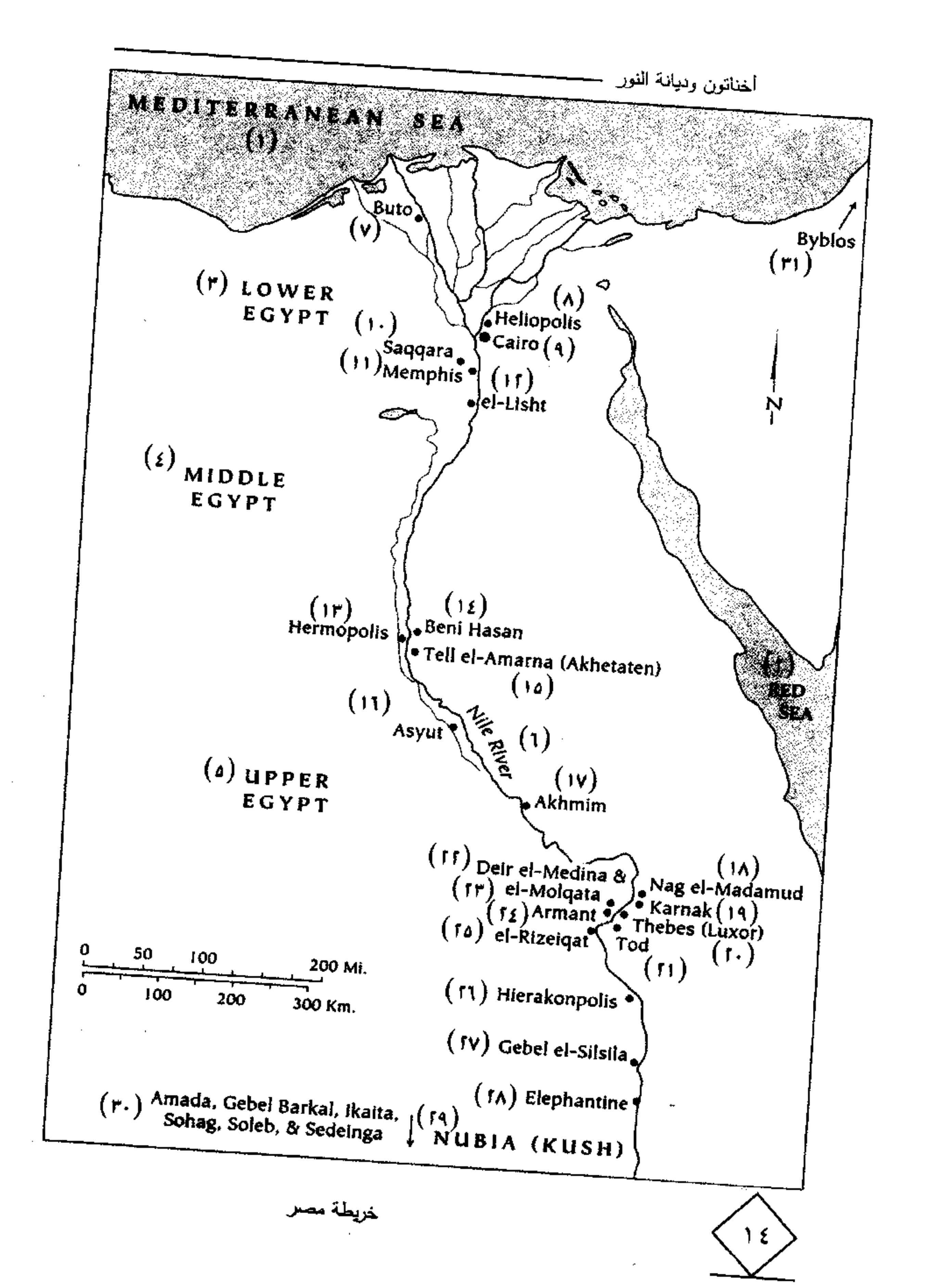
ليون ٢٠١٠

الفصل الأول

اكتشاف مؤسس الديانة

١- البحر المتوسط.
٢- البحر الأحمر.
٣- مصر السفلى (الدلتا).
٤- مصر الوسطى.
٥- مصر العليا (الصعيد).
٦- نهر النيل.
٧- بوتو.
٨- عين شمس.
٩- القاهرة.
١٠- سقارة.
١١- منف (البدرشين حاليًا).
١٢- اللشت.
١٣- الأشمونين (هرموبوليس).
١٤- بنى حسن.
١٥- تل العمارنة (أخيتاتون).
١٦- أسيوط.
١٧- أخميم.
١٨- نجع الميدامود.
١٩- الكرنك.
٢٠- طيبة (الأقصر).
٢١- الطود.
٢٢- دير المدينة.
٢٣- الملقطة.
٢٤- أرمنت.
٢٥- الرزيقات.
٢٦- هيراكونبوليس (طينة).
٢٧- جبل السلسلة.
٢٨- إلفنتين.
٢٩- النوبة (كوش).
٣٠- عمدا - جبل برقل - إكيتا - صولب - سدينجا.
٣١- جبيل (بيبلوس).




MEDITERRANEAN SEA
(١)
Buto
(٧)
Byblos
(٣١)
(٣) LOWER EGYPT
(٨)
Heliopolis
(١٠)
Cairo (٩)
Saqqara
(١١) Memphis
(١٢)
el-Lisht
N
(٤) MIDDLE EGYPT
(١٣)
Hermopolis
(١٤)
Beni Hasan
Tell el-Amarna (Akhetaten)
(١٥)
(٢)
RED SEA
(١٦)
Asyut
Nile River
(٦)
(٥) UPPER EGYPT
(١٧)
Akhmim
(٢٢) Deir el-Medina &
(٢٣) el-Molqata
(٢٤) Armant
(٢٥) el-Rizeiqat
(١٨)
Nag el-Madamud
Karnak (١٩)
Thebes (Luxor)
Tod
(٢٠)
(٢١)
0 50 100 200 Mi.
0 100 200 300 Km.
(٢٦) Hierakonpolis
(٢٧) Gebel el-Silsila
(٢٨) Elephantine
(٣٠) Amada, Gebel Barkal, Ikaita,
Sohag, Soleb, & Sedeinga
(٢٩)
NUBIA (KUSH)

خريطة مصر

انطباعات شمبليون

خلال رحلته الأولى والوحيدة لمصر، خطط جان ـ فرنسوا شمبليون لنفسه منذ البداية إقامة قصيرة الأمد فى مصر الوسطى، تلك المنطقة التى تقع بين منف وطيبة المركزين العظيمين القديمين. فلقد شعر برغبة شديدة فى أن يواصل اتجاهه على وجه السرعة وبقدر الإمكان إلى زيارة عالم المعابد والمقابر الرائع فى مصر العليا. ولكن مقابر بنى حسن المنحوتة فى الصخر قدمت له أكثر مما كان يتوقع، حيث أمضى هناك أسبوعين قبل استمراره فى زيارة عاجلة لأسيوط، تلك المدينة الكبرى فى مصر العليا.

ولقد أمضى شمبليون يومًا واحدًا فقط فى بداية شهر نوفمبر ١٨٢٨ فى زيارة تل العمارنة، التى تقع على الطريق، وأطلق عليها اسم "بسينولا Psinaula". وفى هذا الموقع، قام الأب الجيزويتى "كلود سيكارد" من قبل فى نوفمبر ١٧١٤ بإعداد نسخ عجيبة إلى حد ما لإحدى لوحات الحدود الخاصة بأخيتاتون، بينما اكتشف بعد ذلك علماء حملة بونابرت فيها أيضًا بقايا مدينة قديمة عند النيل. وفى وقت قصير قبل زيارة شمبليون قام جاردنر ويلكنسون عام ١٨٢٤ باكتشاف مقابر كبار رجال الدولة فى أخيتاتون، وقام كذلك بعمل نسخ منها، ولكن تقارير مكتشفاته لم تُنشر إلا بعد وفاة شمبليون، بعدة أعوام.

لم يكن لدى شمبليون وقت كافٍ لزيارة المقابر المنحوتة فى الصخر والتى تقع فى منطقة نائية. وكان كل ما فعله أن ألقى نظرة سريعة حول هذه المدينة، وقام بعمل بعض الملاحظات غير المنتظمة أمام لوحات الحدود، قائلاً: "ملك بدين جدًا ومتورم، له بطن كبيرة. محيط الشكل الخارجى أنثوى المنظر... مع نعومة ملحوظة". وفى الملخص الذى كتبه عن تاريخ مصر والذى اشتمل على ملحق لنشر



رسائله من مصر، أتبع شمبليون مباشرة حكم أمنحتب الثالث بابنه "حورس" الذى واصل عمل والده، ولكن أعقبه وريثان ضعيفان، قام بعدهما سيتى الأول بقيادة مصر إلى آفاق جديدة ومزدهرة.

وهكذا، لم تكن لدى مؤسس علم المصريات أية معلومة عن أخناتون وثورته بعيدة المدى والأثر، بالإضافة إلى بعض الانطباعات سريعة الزوال فيما يتعلق بنوعية الفن المتميزة فى هذه الفترة بالتباين مع الأسلوب التقليدى. ولكن حتى هذه النظرة وهذا التبصُّر تركا علامة كخطوة إلى الأمام لأننا لا نجد أية أمثلة من فن العمارنة فى المجموعات الأوروبية قبل عام ١٨٢٦.

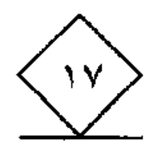
وحوالى منتصف القرن التاسع عشر فقط قام كل من ويلكنسون ولبسيوس بوضع أسس معرفتنا بفترة العمارنة، عندما تغيرت وتحولت جوهريًا الثقافة والديانة المصرية القديمة لعدة سنوات، والذى شاهد أيضًا مدخل لغة أدبية جديدة، حيث تأسست خلالها ديانة جديدة لأول مرة فى تاريخ العالم. وحسب أقصى معرفتنا؛ فإن ذلك لم يحدث من قبل فى مصر أو فى أى مكان آخر.

لبسيوس يكتشف المؤسس

وصل كارل ريتشارد لبسيوس إلى تل العمارنة فى ١٩ سبتمبر عام ١٨٤٣، على رأس بعثة أرسلها الملك البروسى "فريدريك فلهام الرابع". وقضى هناك ثلاثة أيام، ثم سبعة أيام أخرى خلال شهر يونيو ١٨٤٥ فى طريق عودته من رحلته التى قام بها فى مصر العليا والنوبة. ومثل ويلكنسون الذى سبقه بعدة سنوات، فقد عمل لبسيوس بداية فى تسجيل المقابر حيث قام بتنفيذ رسوم عديدة، وتخطيطات سريعة، وطبعات جصّية. ولقد نقل لبسيوس النتائج الأولية لبحثه إلى

العالم المثقف فى رسائله من مصر، ومن ثَمَّ، ففى أحد الخطابات التى أرسلها لبسيوس إلى "ألكسندر فون همبولدت" فى يوم ٢٠ نوفمبر ١٨٤٣، نجده يذكر مصححًا أنه من الملاحظ أن "بخ - إن - آتن Bech-en-Aten" لم يكن امرأة، كما كان يظن من قبل. أما "تستور لوت" الذى قام بزيارة تل العمارنة قبل ذلك بسنوات قليلة، فنراه لم يكن متأكدًا أيضًا ما إذا كان أخناتون رجلاً أم امرأة. إن هذه الهيئة الأنثوية فى تماثيله وصوره قد لاحظها فعلاً شمبليون من قبل، بالإضافة إلى التقاليد التى احتفظ بها "مانيتون" مؤرخ العصر البطلمى فى ذلك الشأن، كل ذلك أدى إلى سوء الفهم هذا. ويصف "كريستيان بونسن" المظهر الخارجى لأخناتون كامرأة مرة أخرى فى المجلد الثالث من عمله الرائع (مكانة مصر فى التاريخ العالمى - الصادر فى همبورج عام ١٨٤٥ من ص ٨٨ إلى ص ٩٠). ولقد ظهر فى هذا الكتاب تحت عنوان "أمنتوعنخ Amentuanch" المعروف لدينا اليوم باسم "توت عنخ أمون"، والذى تحدث عنه كملك نوبى مُعادٍ لمصر خلال تلك الفترة، وبدوره التاريخى المشوه بالكامل. ولكنه فى المجلد الرابع الذى ظهر فى عام ١٨٥٦ وتحت عنوان " أخناتن Aachenaten" تم تصويب شخصيته باعتباره رجلاً وليس امرأة (من ص ١٦٢ إلى ص ١٦٤).

وبعد عدة سنوات من عودة لبسيوس من مصر، قام بعرض النتائج التى توصل إليها فى اجتماع الأكاديمية البروسية للعلوم ببرلين فى ٢٦ يونيو عام ١٨٥١. وبعد عام من ذلك اللقاء قدمها لأعضاء الأكاديمية مطبوعة فى رسالة عنوانها "دراسة على مجمع الآلهة المصرية المبكر وأصله التاريخى والأسطورى". وفى هذا البحث تحدث لبسيوس عن "فترة رائعة جديرة بالملاحظة فى تاريخ الديانة المصرية" التى قاوم فيها أمنحتب الرابع (الذى أصبح تطابقه بأخناتون أكيدًا) عبادة أمون السابقة واستبدل بها عبادة خالصة للشمس: "وأصبح قرص



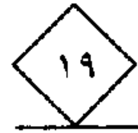
الشمس هو فقط المسموح له بأن يكون شكله الوحيد". بالإضافة إلى ذلك، فإنه أمر "بتهشيم أسماء كل الآلهة بضربات متوالية على جميع الآثار العامة، وكذلك الأماكن المكشوفة من المقابر الخاصة، وتحطيم صورهم إلى أقصى حد ممكن" (ص ١٩٧، ص ٤١ في الطبعة الأحدث). وبعد سنوات قليلة، من جهة أخرى، تلا تلك المسألة "رد الفعل من ناحية طبقة الكهنة القومية القديمة" التى طمست ذكرى هذا المتعصب الدينى. وأخيرًا، عبر لبسيوس فيما يتعلق بما هو غير مؤكد "عن الأحوال الخاصة التى دفعت فرعونًا شرعيًا بأن يحاول ويجرؤ على القيام بمثل هذا التغيير الكلى لتقاليد دينية ذات جذور راسخة لشعب عظيم ومتقدم" (ص ٢٠٢ ، ص ٤٦). ولقد اعتبر لبسيوس بأنه "ربما كانت هناك تأثيرات خارجية من النوبة وغرب آسيا ظلت تكمن فى الخلفية بعيدة عن الأنظار، وأن عبادة الشمس هذه ترجع إلى جذور قديمة جدًا للإيمان بآلهة عديدة مختلفة الأشكال فى مصر".

ذكريات غامضة فى الآثار

لم يكن لبسيوس مدركًا تمامًا نتائج اكتشافه، فإنها كانت بالنسبة له استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها، ولكن بالنسبة لنا، فإنه هو الشخص الذى كشف النقاب عن أخناتون وديانته فى العصور الحديثة. وهو الشخص الذى عثر بالصدفة على مؤسس ديانة، إنه شخص تم نسيانه عدة آلاف من السنين! وكتاب مانيتون الذى سجل فيه تاريخ مصر، والذى أنجزه فى القرن الثالث قبل الميلاد ويُعد عملاً رسميًا استقاه من الآثار والوثائق التى ترجع إلى أقدم الأزمنة حتى العصر الذى كتب فيه، لا توجد فيه أى معلومة عن عصر أخناتون، بل يذكر أن الرعامسة هم أسلاف أمنحتب الثالث المباشرون. وكذلك لم يكن لدى هيرودوت، وديودور الصقلى، واسترابون، وباقى الكُتَّاب

الكلاسيكيين أيضًا، أية لمحة أو إشارة عن أخناتون وعهده. ولكن مانيتون حصل مصادفة على قصة نقلها عن "جوزيفوس" تحكى أن المنبوذين بقيادة الكاهن "أوسارسيف" قاموا بحكم مصر فى تحالف مع الهكسوس لمدة ثلاثة عشر عامًا خلال حكم "أمنحتب" (أمنحتب الثالث). ثم قام هذا الملك بالذهاب إلى إثيوبيا مصطحبًا معه كل الحيوانات المقدسة، وعاد لطرد هؤلاء المنبوذين وتحرير مصر بعد ثلاثة عشر عامًا. ولقد تم طردهم من البلاد بعد حرقهم للمدن، وتحطيمهم للمعابد وتماثيل الآلهة، بل إنهم كانوا قد تجرءوا أيضًا وقاموا بشواء الحيوانات المقدسة على النار. كل ذلك، إنما هو تعبير عن معاناة المصريين من الاحتلال الأجنبى المتأخر لبلادهم خاصة الأشورى والفارسي. ولكن كانت لدى مانيتون معلومة عن صراع دينى مبكر، وقام بمقارنته بمرض الجذام (ولكن ديودور الصقلى قارنه بمرض الطاعون)، وهو بذلك يتخذ أسلوب الاستعارة الذى استخدمه من قبل توت عنخ أمون فى "لوحة الترميم" التى وصف فيها الفترة السابقة لاعتلائه العرش بأن: "مصر قد عانت الأمراض، ولم تعد الآلهة تنظر بعين العطف على هذا البلد". ولكن لم يذكر أحد منهم اسم "الملك المارق" الذى طمسه فعلاً خلفاؤه المباشرون وتجاهلوه.

ولكن كيف جاء كل هذا النسيان؟ إن ثورة أخناتون لم يُقض عليها بالقوة. وواصل المصريون سبيلهم فى أعمال أخرى، ونسوها ببساطة، بالرغم من أنه قد استمرت هناك تأثيرات لتيارات خفية متناقضة مع التيار العام الجديد. وكان هناك اعتقاد فى فترة من الفترات أن الملك "حورمحب" هو المصفى والمتخلص من فترة العمارنة، ولكن يبدو أن الملكين سيتى الأول ورمسيس الثانى كانا أول من وجّه النشاط ضد أخناتون وخلفائه المباشرين الذين شُطبوا من قوائم الملوك، وتم كذلك ترميم أسماء الملوك التى هُشمت والتى كانت تظهر فيها أشكال أمون. إن التمزقات التى نزفت على يد المصلح الدينى (أخناتون) التأمت



الآن، وأصبحت هناك استجابات لتفادى تحريضاته واستفزازاته، ومن ثَمَّ أصبح حكمه منسيًا بالكامل. ولقد أثبتت الفكرة الخاصة ببقايا "مجتمع" المتعصبين لآتون أنها يمكن أن تكون موضوعًا أدبيًا جذابًا، ولكنه أمر بعيد الاحتمال أن أصبح هناك مثل ذلك الوضع التاريخى حوالى عام ١٣٠٠ قبل الميلاد. ولم يكن هناك شهداء للدين الجديد: ومن ثَم فليس هناك سبب لاضطهاد هذا الدين الذى استمر لسنوات قليلة جدًا، تلاها النسيان التام بعد ذكرى غامضة مبهمة لـ "وغد أخيتاتون". ومن الطريف أن مقبرة توت عنخ أمون دُفنت رمزيًا تحت الرديم المستخرج من حفر مقبرة رمسيس السادس فى عصور تالية؛ مما أدى إلى حفظها لفترة طويلة هي وكنوزها.

وكان استرجاع هذه الفترة مع مؤسس الديانة مرة أخرى إلى الحياة وإنقاذهما من غياهب النسيان، يُعد إنجازًا بارعًا للعلم الحديث، وهو عمل له تأثير مستمر يرجع الصدى. فحاليًا يعتبر عصر العمارنة أكثر العصور إثارة فى تاريخ المصريين، وملائمًا كإطار وخلفية لأكثر الروايات والقصص حداثة والتى تجرى وقائعها فى مصر القديمة. وأخناتون نفسه لا يمكن أن يُمحى من أى تاريخ فكرى للبشرية، وفى نفس الوقت فإنه هو وإنجازاته يُعاد تقديرهما بشكل مستمر. وتبرهن السنوات الست عشرة من حكمه بشكل مؤثر عن مدى سرعة التطور التاريخى خلال فترة تزيد على ثلاثة آلاف عام مضت، بحيث أصبحت تدنو وتقترب من العصور الحديثة.

الاكتشاف يكتمل

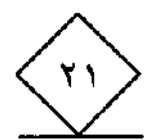
ولكن دعنا نعود إلى رد الفعل بالنسبة لأخناتون خلال القرن التاسع عشر! من عنوان البحث الذى نشرته أكاديمية العلوم البروسية،



والذى كتب فيه لبسيوس، فى عام ١٨٥١، آراءه وأفكاره عن فترة حكم أخناتون، بحيث يمكن أن يرتاب الشخص بقوة فى النظريات والأفكار التاريخية الجديدة والرائدة التى يحتويها. ولكن الأبحاث الأكاديمية كانت تقرؤها جميع الأوساط المثقفة خلال العالم فى ذات الوقت، والنتيجة أنه لا علماء المصريات ولا المؤرخون بوجه عام يمكنهم تجاهل اكتشافات لبسيوس، وبالرغم من ذلك فإنه مرت سنوات عديدة قبل ظهور رد الفعل الأوَّلى لديهم. ويسعدنى تقديم الشكر لتعاون "توماس شنيدر" الذى قام بتقديم بعض التوضيحات بمجرد الاستفسار عنها.

فى الطبعة الثانية، والمصححة، وواسعة الانتشار لدوريته المقروءة إلى حد بعيد (تاريخ الآثار)، المجلد رقم ١ (الصادر فى برلين ١٨٥٥)؛ لم يكن "ماكسيميليان دونكر" يعرف شيئًا عن أخناتون، فإنه فقط فى الطبعة الثالثة الصادرة فى عام ١٨٦٣، قد تناول فترة العمارنة، التى أتبعها بتقرير "هينريش بروجش"، الذى سوف نعود إليه عما قريب. وكان أول مؤلف لتاريخ العالم هو "جورج وبر" الذى عرف أخناتون وأهميته، وكتب عن ذلك فى كتابه: "تاريخ العالم العام" والذى خصص جزءًا فى المجلد الأول عن (تاريخ الشرق)، ظهر فى ليبزج فى عام ١٨٥٧، أى بعد ست سنوات من نشر لبسيوس لبحثه.

وبخلاف لبسيوس، أصبح دونكر والمؤرخون بوجه عام الذين تبعوه يستطيعون استخدام التاريخ الأوَّلى لمصر الفرعونية بشكل متسق ومتناغم يرتكز على المصادر المعاصرة، وليس فقط على الكتاب الكلاسيكيين. وهذا التاريخ قام بنشره هينريش بروجش لأول مرة باللغة الفرنسية عام ١٨٥٩، ولقد تناول بالبحث "عصر الإصلاح الدينى" فى القسم الخاص به (من ص ١١٨ إلى ص ١٢٣) وزوده بملخص عن أعمال لبسيوس ونظرياته وآرائه. وفى الوقت نفسه، نشر لبسيوس نتائج تسجيلاته عن النقوش الموجودة فى المقابر الصخرية لتل العمارنة فى



مجلده الضخم (آثار مصر والنوبة) ذى المادة المتيسرة والمنشورة إلى حد متسع. ولقد قام بروجش أيضًا بالبحث فى الإصلاحات الدينية، وفى "الإله الأوحد" عند أخناتون، عاقدًا مقارنات مبسطة هادئة بين آتون وأدونيس مع ذكر "التراتيل المليئة بالأفكار الشاعرية"، والنمط غير المعتاد الذى صور فيه الملك أخناتون والذى اصطدم به شمبليون من قبل. وقد سار بروجش على هدى لبسيوس فى افتراض أن أخناتون كان كاهنًا للإله رع قبل أن يتبوأ العرش، ويعتقد أيضًا أنه من الضرورى أن نأخذ فى الحسبان أن والدة المصلح الدينى وتُدعى "تى" لم تكن فى الأصل من أعضاء البيت الملكى، فلقد عرفنا والديها البرجوازيين "يويا" و"تويا" من جعران الزواج الخاص بالملك أمنحتب الثالث قبل اكتشاف مقبرتهما فى وادى الملوك عام ١٩٠٥. ويبدو أن خليفة أخناتون هو "آيا Aya" (آى)، وأن توت عنخ أمون الذى ظل معروفًا لفترة طويلة من مقبرة "حوى" بطيبة، نائبه فى كوش، والذى ظهر على أنه الخليفة الثانى.

لقد رسخ التسلسل الصحيح لخلفاء أخناتون ـ توت عنخ أمون ثم آى ـ فى الطبعة الألمانية لكتاب بروجش الذى ظهر لأول مرة فى ليبزج عام ١٨٧٧، بعنوان [تاريخ مصر تحت حكم الفراعنة مستمد كلية من الآثار]. ويؤكد بروجش فى هذا الكتاب (من ص ٤١٩ إلى ص ٤٢١) أن أخناتون كان مصابًا بإعاقة بسبب "زواج سيئ" لأبيه من "أجنبية"، و"أن كراهيته وبغضه الشديد... لعبادة أمون، الإله القومى المبجل، وعالمه المقدس، إنما يقع اللوم فى ذلك على ابنة الأجانب، أمه "تى" التى زرعت (فى عقله) تعاليم ومبادئ تنادى بإله النور الواحد عندما كان غضًا صغيرًا". ولقد أدت بدعة الهرطقة ومظهر الملك غير الملائم وغير اللائق كذلك إلى تقوية رد الفعل ضده. ولقد أُجبر على ترك طيبة بسبب استياء الكهنة والناس، واضطر إلى أن يذهب ويبحث

عن عاصمة جديدة، ولقد كان زواجه السعيد تعويضًا له عما لاقاه على أيديهم.

"الملك المهرطق" كبشير لأفكار حديثة

فى نهاية هذا الوصف السلبى الغامر، وجد بروجش بعض الأشياء الإيجابية حقًا يمكن ذكرها، وتختلف إلى حد كبير عن لبسيوس. فلقد تحدث عن "عمق فكر أخناتون" وكذلك "التقوى والورع الداخلى" الذى يظهر فى نصوص مقابر تل العمارنة، مثل "أن الشخص يميل إلى إطراء واستحسان التعاليم التى يتحدث عنها الملك فى أحوال كثيرة وبحماس شديد". ومن ثَم، فقد كان بروجش فى ذلك الحين السبيل إلى رؤية أخناتون كملك "مستنير" ذى آراء عصرية.

وفى العام نفسه، ظهرت حينذاك الطبعة الألمانية لكتاب جاستون ماسبرو (تاريخ شعوب الشرق) الذى وضع فى طبعاته العديدة عرضًا موثوقًا به للتاريخ الفرعونى باللغة الفرنسية. ولقد اتبع ماسبرو بعض آراء مارييت، ومن بينها أن أخناتون كان قد خُصى خلال حملة لأبيه على النوبة. وفى الطبعات الأخيرة آمن بنظرية أن الرأى السلبى للمؤرخين الحديثين يصلح بأن يفى بلعنة كهنة طيبة على أخناتون، وأن نتيجة ذكراه غير الإيجابية حلت محل نسيانه السابق. أما عن ماسبرو، فإن "تى" لم تعد فى رأيه أجنبية، بالإضافة إلى أنه هو أول من وضع "أنشودة أخناتون الكبرى لآتون" فى محل اعتبار كبير، بالرغم من أنه لم يقدم ترجمة كاملة لها.

بعد الأبحاث المفصلة التى قدمها كل من لبسيوس وبروجش وماسبرو، لم يعد أخناتون مجهولاً للمؤرخين أو المثقفين بوجه عام، ولكنه ظل عند "وبر"، و "دونكر" شخصية هامشية، ومُصْلِحًا لنظام



موجود، بحيث إن عمله لم يشفع له ويبقيه على وجه الحياة، فلقد كان حكمه فترة انحطاط بعد عصور أسلافه المزدهرة. ويعد فترة فى عام ١٨٨١ لم يقم "ليوبولد فون رانكه" بذكره فى كتابه (تاريخ العالم)، فى حين أنه كان مألوفًا لدينا جيدًا مع توت عنخ أمون ـ الذى لم يحكم طويلاً ـ بسبب ذكره مع "الملكة الزُنجية" ومناظر الجزية فى مقبرة حوى نائب الملك. ومن ثَم، فإن إدوارد ماير اضطر إلى أن يلوم رانكه لأنه "تجاهل كلية نتائج الأبحاث العلمية خلال نصف قرن".

ولقد قدم إدوارد ماير فى كتابه "تاريخ العالم القديم" الذى نُشر لأول مرة فى شتوتجارت عام ١٨٨٤، عرضًا مفصلاً للتاريخ الفرعونى لم يُكتب له مثيل من قبل، وفى الطبعات التالية كان يُدخل تحسينات على نصه بشكل مستمر آخذًا فى الحسبان أهم الاكتشافات الحديثة بما فيها فترة العمارنة. وظل الأمر هكذا حتى عام ١٩١٠ حتى نجد أن هناك دراسة كُرِّست بأكملها عن "الملك المارق": فى كتاب آرثر ويجل "حياة وعصر أخناتون فرعون مصر" (الصادر فى إدينبرج عام ١٩١٠ ـ وصدرت الطبعة الثانية فى لندن عام ١٩٢٢).

اكتشافات أثرية جديدة

قبل أن نعود مرة أخرى لـ "ويجال" ووصفه لشخصية أخناتون، يجب أن نسترجع بعض المعالم الرئيسة فى تاريخ الأعمال الأثرية التى تمت فى وقت لاحق لبعثة لبسيوس. فلقد عثر الأهالى المصريون على مقبرة الملك فى تل العمارنة خلال عامَىْ ١٨٨١-١٨٨٢، بالرغم من عدم تقصِّى مصلحة الآثار لها حتى سنة ١٨٩٠ وما بعدها، ولكن تم العثور على بعض القطع الأثرية من الأثاث الجنزى فى عامَىْ ١٩٣١-١٩٣٢ فقط، عند عمل تنظيف للمقبرة من جديد. وفى عام ١٨٨٧، قام

أهالى المنطقة مرة أخرى باكتشاف الأرشيف الشهير المحفوظة به اللوحات الطينية الصغيرة التى تحتوى على مراسلات مكتوبة بالخط المسمارى خاصة بأخناتون وأبيه مع أمراء غرب آسيا. حيث تم العثور على حوالى ٣٨٠ لوحة صغيرة محفوظة، وتُرجمت محتوياتها فى الطبعة التى ما زالت معتمدة والتى أصدرها "كنودتزون" فى عام ١٩١٥. ولقد قاد هذا الاكتشاف المثير إلى حفائر منتظمة فى عاصمة أخناتون، وهى التى قام بها "فليندرز بترى" فى عامى ١٨٩١ ـ ١٨٩٢ بمساعدة الشاب هوارد كارتر، والتى نشرت نتائجها بعد ذلك بفترة وجيزة.

ولقد تمت دراسة الأنشودة العظيمة الشهيرة الموجهة إلى آتون لأول مرة عام ١٨٩٥، حيث قدم الأثرى الأمريكى جيمس هنرى برستد رسالة إلى جامعة برلين بعنوان [دراسة أناشيد الملك أمنحتب الرابع الموجهة إلى الشمس]، ولحسن الحظ قام "بوريانت" من قبل بعمل نسخة منها خلال عامى ١٨٨٣ـ١٨٨٤ بما يزيد على حوالى ثلث النص الموجود فى مقبرة آيا (آى) الذى تم تهشيمه بحقد شديد عام ١٨٩٠. وفى حقيقة الأمر فإن كُلاً من برستد، وجريفث، وماسبرو، وإرمان يستحقون جزيل الشكر والتقدير العظيم لترجمة هذا النص الذائع الصيت والانتشار بشكل كبير فى مطلع القرن العشرين، والذى أصبح يعتبر منذ ذلك الحين كجانب متكامل من الأدب العالمى، والذى صار يُقارَن فى أغلب الأحيان بأنشودة الشمس للقديس فرنسيس الأسيسى، وكذلك بالمزمور رقم ١٠٤ من مزامير النبى داود. وبالإضافة إلى كل ذلك، فإنه ظل أكثر المصادر أهمية لديانة أخناتون.

لقد بدأ نورمان دى جاريس ديفيز عمله عام ١٩٠١ فى مقابر تل العمارنة والذى قام بنشره فى ستة مجلدات من عام ١٩٠٣ إلى عام ١٩٠٨، وحتى هذا التاريخ ظل كتابه "مقابر تل العمارنة الصخرية"



أحد أهم القواعد المهمة لأى استفسار عن هذه الفترة. وفى عام ١٩٠٧، اكتشف تيودور ديفيز "المقبرة رقم ٥٥" أثناء قيامه بحفائر فى وادى الملوك، التى كانت تحتوى على مومياء، أصبح من المعتقد لفترة طويلة أنها لأخناتون. وظل هذا الاقتناع التام أن هذه البقايا الآدمية للمُصْلح الدينى فى متناول اليد؛ مما دعا "ويجال" أن يضع كتابه الذى كرسه بوضوح إلى "مكتشف عظام أخناتون".

لقد بدأت فى عام ١٩١١ حفائر الجمعية الألمانية الشرقية فى تل العمارنة تحت إدارة لودفيج بورخارت. ثم توقفت هذه الحفائر بسبب اشتعال الحرب العالمية الأولى، بعد أن قامت باكتشافات ذات قيمة كبيرة، خاصة العثور على التمثال الصدرى للملكة نفرتيتى فى ورشة النحات. وكانت قسمة الآثار التى عُثر عليها والتى أصبحت محل نزاع فيما بعد، حدثت فى ٢٠ يونيو ١٩١٣، فذهب التمثال النصفى إلى برلين، بالرغم من أنه لم يعرض حتى بعد الحرب العالمية الأولى. واستمرت جمعية الاستكشافات المصرية فى القيام بحفائر فى الموقع من عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٣٦، وحصلت على نتائج ذات أهمية كبيرة بالرغم من أنها كانت أقل إثارة. ثم استؤنفت الحفائر الإنجليزية هذه بعد وقت طويل فى عام ١٩٧٧.

ولقد استمر اكتشاف هوارد كارتر لمقبرة توت عنخ أمون فى عام ١٩٢٢عملاً مؤثرًا بشكل دائم. وأصبح كل شخص الآن يتحدث عن فترة العمارنة، فقد كانت هناك استجابة هائلة ورد فعل لهذا الاكشاف فى جميع وسائل الإعلام اليومية، بل ظهرت أعمال مثيرة فى الأدب تتناول تلك الفترة الملهمة حديثًا. وكان من أهم هذه الأعمال الأدبية "يوسف وإخوته" من تأليف "توماس مان"، بل كانت هناك أعمال أخرى من بينها الأداء التلقائى للأنشودة الكبرى لآتون من وضع "فرانتز فرفل". وكان هناك اكتشاف آخر فى عامَىْ ١٩٢٥ـ١٩٢٦ للتمثال

الضخم غير العادى لأخناتون بالكرنك، والذى يُعد علامة مهمة لبداية فنه "التعبيرى".

وبذلك، وصلت مجموعة الاكتشافات المثيرة للإعجاب إلى النهاية، بالرغم من أن مصادرنا زادت بشكل كبير فى الوقت نفسه. ومنذ سنة ١٩٢٠ وما بعدها عثرنا على عشرات الآلاف من الكتل الحجرية المنقوشة التى استُخرجت من منشآت عديدة بالكرنك، ومن مقاصير أخرى قريبة منها أيضًا، وهذا يسلط الأضواء على بداية ديانة أخناتون وثورته الفنية. ومن أواخر فترة حكم الملك وصلت إلينا مصادر بخصوص حملة الملك على النوبة، التى تضع ادعاءه باللاعنف محل تساؤل، بالإضافة إلى وجود دليل عن محبوبته "كيا"، منافسة نفرتيتى وبناتها. هذا، وهناك اكتشاف آخر مثير وهو العثور على مقبرة وزير جديد له من أصل آسيوى يُدعى "عبرالى" التى عثر عليها آلان زيفى عام ١٩٨٠.

ظهور ديانة جديدة فى النور

فى كتاب "تاريخ مصر" الذى ظهرت عدة طبعات منه بداية من عام ١٨٩٦، نجد لمؤلفه فليندرز بترى مكتشف العمارنة كلمات إيجابية عن ديانة الملك أخناتون تصفها بأنها تفوق معظم المتطلبات الحديثة: "إذا كانت هذه الديانة الجديدة ابتُكرت لترضى مفاهيم علمية حديثة، فإننا لا نستطيع أن نجد نقصًا أو خللاً فى الإصلاحات الخاصة بوجهة النظر هذه الخاصة بطاقة النظام الشمسى ... وهو وضع لا يمكن إدخال تحسينات منطقية عليه فى الوقت الحالى" (ص ٢١٤).

وفى جانب آخر نجد أن عالم المصريات "أدولف إرمان" يعبر عن رأيه بطريقة أكثر انتقادًا فى كتابه الذى قام بتأليفه عن ديانة



المصريين والذى ظهرت أول طبعة له عام ١٩٠٥، وهو يؤكد فيه على "المظهر المرضى الغريب للملك" و"تعصبه". أما أخناتون، فهو بالنسبة له "حاكم مستنير"، واختتم كلامه بالتعليق الآتى: "ولكن بقدر ما هو بارع كما نعتقد أن يكون، فإن فنه الجديد يحتوى على أثر معتل مثل ديانته الجديدة، وكلاهما لم يقدر على الصمود" (ص ٧١). وفى الطبعة الثالثة من هذا الكتاب كرس إرمان فصلاً كاملاً عن "العصر الهرطقى المنشق" حيث قام بالتعبير عن نفسه إلى حد ما بصورة أكثر إيجابية.

أما العالِم الكبير "برستد"، فقد رأى أخناتون من ناحية أخرى على أنه "رجل متيم بالإله". يستجيب وجدانه بأحاسيس مدهشة فطنة وبصيرة إلى شواهد وعلامات الإله المرئية المتجهة إليه. ولقد كان كامل الوجدان بكل معنى الكلمة فى شعوره وإحساسه بجمال "الضوء العالمى الخالد". ولقد أشار إلى حداثة تعاليم أخناتون وسَبْقها للمواقف والمعتقدات المسيحية، ولكنه أكد على فهم وإدراك الملك غير الملائم للاحتياجات العملية لمملكته و"تعصبه".

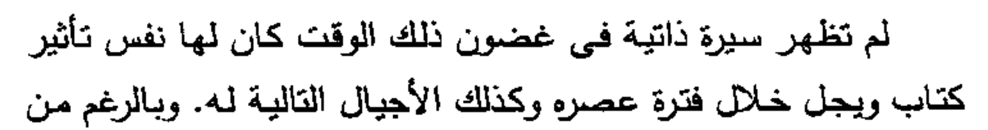
السيرة الذاتية الأولى وتأثيرها

قام أرثر ويجال، أول من وضع الصورة الذاتية لمبتدع هذه الديانة، باتباع برستد فى رأيه بأن أخناتون كان "أول شخص مثالى يهتدى بالمُثُل العليا فى العالم، وأول فرد له شخصية متميزة فى العالم أيضًا، وفوق ذلك فهو أول من يؤسس ديانة، وكذلك "أول من ينشئ دينًا نقيًا يمكن أن تقارنه بالمسيحية من أجل اكتشاف عيوبه" (ص ٦٢). ويؤكد ويجال من نواحٍ أخرى أنه لا توجد ديانة تشابه المسيحية بإحكام مثل تلك الديانة (ص ١٤٧)، ومن ثم فهو يقارن منظر قرص

الشمس بأشعته بالصليب، وكذلك الأنشودة الكبرى الموجهة إلى آتون بـالمزمور رقـم ١٠٤ مـن مزاميـر داود وأنـشودة القـديس فرنـسيس الأسيسي (الصفحات من ١٥٥ ـ ١٥٧).

في هذا الكتاب الذى قام "كورت زيته" بتصنيفه على أنه "روائي"، وضـع ويجال قاعدة لوجهة نظر مثالية عن ديانة آتون، وحياة عائلة أخناتون، وكذلك الحياة بوجه عام في مقره الجديد، وكل هذا في تباين صارم شديد الوضوح مع الأحداث المرعبة في آسيا الغربية التى يمكن أن نتعرف عليها من اللوحات المسمارية الصغيرة المحفوظة في أرشيف أخناتون. إن أخناتون كملك مسالم هو الذى حطم مصر كأكبر قوة في العالم خلال الأسرة الثامنة عشرة وتمسك بعالم غير واقعي زائف لأفق آتون، وبعاصمته الجديدة حيث عاش على خلاف تقاليده وانصبَّ بحثه عن الإله فقط ـ كانت هذه أفكارًا يجب أن يظل لها تأثير مستمر. وبالرغم من أن توماس مان قهر هذه الآراء في معالجته الخفيفة عن الملك، فإنه استسلم للمقارنات بالمسيحية وحاول أن يصنِّف أخناتون كشكل مبكر للمسيح.

ويقدم ويجل في نهاية وصفه تشخيصًا دراميًا لإخفاق أخناتون الكامل. وفي كل مجال أخفقت سياسات الملك الداخلية والخارجية: ووصلت تعاليمه إلى إخفاق تام، وانهارت إمبراطوريته، وقاسى الهزيمة والإحباط أتباعه الموالون مثل "ربعدى" حاكم جبيل (الذى أصبح صورة باهتة)، بالرغم من استغاثاتهم المتواصلة طلبًا للمساعدة. وأصبح أخناتون شخصية مأساوية، وبشيرًا باهتًا للمسيح لم يُقدَّر حق قدره . "قويم على الطريق، ومع ذلك لم يكن المناسب للطريق"، كما ورد لدى توماس مان في مقولته المشهورة.



لم تظهر سيرة ذاتية في غضون ذلك الوقت كان لها نفس تأثير كتاب ويجل خلال فترة عصره وكذلك الأجيال التالية له. وبالرغم من



ذلك، فإننا مُجبرون على اعتبار لبسيوس أنه هو العالم الذى اكتشف أخناتون من آلاف السنين من النسيان، ويجب أن يكون هناك عرفان بالجميل لـ" ويجال" كباحث وضعه بشكل حاسم فى وجدان العصر الحديث وبرزت شخصيته كمعلم كبير فى تاريخ الإنسانية. وفى عام ١٩٥٢، أعاد عالم المصريات رودولف أنتش صياغة الوضع الذى وضع أسسه مع برستد وويجال قائلاً: *" ثلاثون عامًا مضت، ربما رأينا فيها (ديانة العمارنة) من خلال برستد. إنها كانت أرقى وأنقى ازدهار لنفاذ البصيرة نحو الإله فى مصر. فلقد حرر أخناتون نفسه من فيتيشية (وثنية) الديانة التقليدية، واهتدى إلى الصراط المستقيم بين الإنسان والإله، وطرح جانبًا الأساطير، والرموز، وكل ما هو به شرك. وحيث إنه لم يتلقَّ وحيًا من الإله، فإنه يراه فى الشمس، بل إن الضوء، والحياة والحقيقة قادته.. وعلى مستوى جديد لم يسبق له مثيل من الرؤية، فإنه سبق المفاهيم الأساسية للإنجيل حسب ما جاء وعند القديس يوحنا. وبالنسبة لنا، فإن أخناتون كنبى ديانة جاء فى وقت لم يكن متقدمًا (مناسبًا) بعد ".*

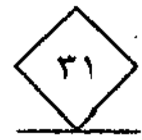
ثم يذكر "أنتش" بعد ذلك فى دراسته هذه مرة أخرى أن أخناتون هو صاحب المذهب العقلى (الذى يقول بأن العقل هو الهادى الأوحد إلى الحقيقة الدينية) الذى يتحدث مباشرة إلى "عصرنا الحالى".

واليوم، فإن وحدانيته نقدرها بوجه خاص كدليل وبينة على التقدم والسبق على الديانات العالمية الكبرى. وفى كتابه الأخير "موسى والوحدانية"، يشخص سيجموند فرويد النبى موسى كمصرى قام بنقل ديانة أخناتون إلى قبائل إسرائيل، وحتى فى الإسلام فإنه توجد بعض الأصوات التى تضع أخناتون فى مكانة "بشير". وبالنسبة للبعض الآخر فإن إصلاحاته المنيرة لا تُرى كتأسيس ديانة، وإنما هى مجرد فلسفة الطبيعة، سابقة لآراء "تالس" أو حتى "آينشتاين".

تعليقات نقدية لها صدى

منذ الحرب العالمية الثانية، فإن هناك بعض الباحثين الذين رأوا أخناتون أقل إيجابية، كما هو أقل ثورية أيضًا. ومثل رودولف أنتش، فلقد ظل كورت لانجى (١٩٥١)، إيجابيًا بشكل كبير تجاه هذا الملك، أما بالنسبة لإيرهارد أوتو (١٩٥٣)، فقد "كان أخناتون غير سياسى بوجه خاص ورجلاً أنانيا، وقبيحًا، وسقيمًا، رقيق الصحة، وكذلك هو طَمُوح واستبدادى. لم تهب الطبيعة أخناتون بأساليب تحقيق احتياجاته من أجل منزلة رفيعة فى أعمال حربية مثل تحتمس الثالث، أو قوة بدنية مثل أمنحتب الثانى، أو سعادة ومتعة أمنحتب الثالث، ولكنه منذ البداية مثل أسلافه جاهد وناضل لتحقيق الإنجازات، فاحتياجاته دفعته بنفس الحِدَّة والتطرف على تحقيق فكرة ما". وتبعًا لأوتو فإن هذا الملك التزم بتقبل الوضع الراهن، وكان تعصبه فقط هو الجديد. وبذلك، فبالنسبة لأوتو فإن قيام أخناتون بعمل عرض عام للحياة الملكية الخاصة... نراها من وجهة النظر المصرية القديمة، أنها كانت عديمة الذوق ومنحرفة بشكل تام، ولقد أعطى برستد "هذه العلاقات الطبيعية المبهجة وغير المقيدة مع عائلته" تقديرًا إيجابيًا شاملاً.

ولقد حاول يواكيم شبيجل (عام ١٩٥٠) أن يشخص أخناتون كالمقلد الذى يضاهى تلك الثورة المهمة فى نهاية الدولة القديمة، فهو فى رأى شبيجل يمثل "الصورة المصرية للتنوير" يقر الفعل الصواب الرشيد، بالرغم من أنه اتخذ شكلاً "غريبًا متنافرًا لتكوينه الجسمانى". وحول تأكيد فكرته عن "العصور المحورية" فلقد كان "كارل جاسبرس" (١٩٤٩) مبهورًا بأهمية ديانة أخناتون، ومن وجهة نظره فإن الحضارات المبكرة كانت "تنقصها الثورات الدينية"، و"لم تتحرك روحيًا بشدة". ولم يقم كذلك بذكر أى تحفظ يُذكر عن أخناتون، الذى يثبت أن هناك بعض الآراء المؤكدة عنه لا أساس لها من الصحة، ولكنه دون

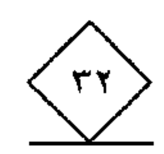


شك يقدره تقديرًا كبيرًا حيث يذكر فى مكان آخر "وفى إشارات سريعة نحن نرى توقعات مذهلة وكأن التقدم المفاجئ فى عدة مجالات كان على وشك أن يبدأ ولكنه لم يحدث مطلقًا، خاصة فى مصر".

ومن جهة أخرى، فلقد تناول "إريك فوجلين" شخصية أخناتون بإسهاب فى المجلد الأول من عمله الكبير "النظام والتاريخ" (الصادر فى باتون روج عام ١٩٥٦ ـ من ص ١٠١ إلى ص ١١٠) حيث يعتبره كأول مصلح دينى "وكشخصية متميزة بوضوح" فى تاريخ الجنس البشرى. وفى المجلد الرابع (الصادر فى ١٩٧٤ ـ ص ٢٨٣)، فإنه قد عاد مرة أخرى إلى "شخصيته الرائعة" مؤكدًا على نظرته العالمية. وكذلك، فإن أخناتون من حيث وجهة نظر "جيراردوس فان در ليوف" الذى قام بنشر كتاب عنه فى هولندا عام ١٩٢٧، هو أحد عظماء البشر فى تاريخ العالم. استمر تقييم أخناتون وتقديره يتردد بين الطرفين عند العديد من الكُتَّاب المعاصرين. فمثلاً كانت الآراء سلبية عنه فى وصف كل من سيريل ألدريد، ودونالد ردفورد ـ فالأخير قدَّره على أنه "لم يكن مفكرًا ذا وزن ثقيل"، فى حين يشير سيجفريد مورنتز إلى أن حكم أخناتون "رعب وذعر فى الظاهر وتقدم وانطلاق فى الباطن". ولقد تميزت أعماله "بالوحشية الصامتة" تبعًا لرأى جان أسمان. ومن الطريف أيضًا ملاحظة أن عنوان "بطل أم مهرطق Hero or Heretic" الذى أُطلق على ندوة عقدت عن أخناتون فى مدينة نيويورك فى بداية ديسمبر ١٩٩٠، حاول أن يلفت الأنظار إلى أى مدى اختلفت الآراء حوله.

لا تحجبه أساطير لاحقة

على أية حال، هناك شىء واحد يميز أخناتون بشكل جوهرى عن مؤسسى الديانات الأخرى. فبينما نحن واثقون أن معلوماتنا عن بوذا



والمسيح سوف لا تثريها مصادر جديدة معاصرة لهما، ولكن تقريبًا يأتى كل عام بمصادر جديدة، ورؤى حديثة عن أخناتون، وكذلك تفاصيل حديثة تتناول شخصيته وتأثيره. إنه المؤسس لديانة الذى يبرز ويتغير بشكل واضح، مما يكشف عن سمات جديدة، ولكن تعاليمه تزداد دائمًا حكمة معها يزداد فى الوضوح، بحيث تبدو أنها ربما تنتمى إلى المستقبل أكثر من انتمائها إلى الماضى. وبالتباين مع مؤسسى كل الديانات الأخرى، فإن أخناتون لم يكن مغطى أو محجوبًا عن النظر فى غشاوات الأساطير التالية، فكل ما نعرفه عنه معاصر ويرجع إلى الرجل نفسه. فتعاليمه باح بها إلينا بنفسه فقط، بدون وسطاء، وكانت موضوع تشويه فقط من المفسرين الحديثين.

وقبل أن نعود إلى هذه التعاليم ونحاول أن نشرحها ونفسرها، يجب أن نسأل مَنْ كان أخناتون؟ وماذا نعرف عن شخصيته؟ على الرغم من كل الآمال، فنحن لم نعثر على مومياته حتى الآن، ولا نستطيع أن نرسم استنتاجات فيما يتعلق بمظهره من خلال صوره فى الفن. وكما رأينا فإن لبسيوس فى البداية لفت نظره كامرأة، واستمر يوجين لفيبور يتخذ تلك النظرة بعد موت لبسيوس بفترة طويلة. وبالنسبة لمارييت وماسبرو فقد كان خصيًا، بينما هو عند "ويجال" والبعض الآخر هو مصاب بالصرع، ثم اختتم "إليوت سميث" كل ذلك بأنه مصاب بمرض الاستسقاء. بينما رأى "بيلت" تشوهًا صناعيًا فى رأسه من الخلف، وخمن مارييت بأنه "مبتسر كبير السن"، واقترح ألدريد أنه مصاب بمجموعة أمراض ظهرت فى وقت واحد مبكر. ولقد حاول عدد كبير من الأطباء تحديد أكثر دقة لأعراضه.

وفى كتابه عن أخناتون، فإن ألدريد يكرس فصلاً كاملاً عن هذه التفسيرات الطبية الخاصة بالملك. مع الأخذ فى الحسبان أن افتراضه المفرط بطول مدة مشاركته فى الحكم مع والده، الذى يؤمن به عدد



كبير من الباحثين حاليًا أدى إلى نتائج منافية للعقل كلية: شخص معتل جسمانيًا ونفسيًا تسنح له الفرصة أن يقوم بتحقيق آرائه غريبة الأطوار خلال اثنى عشر عامًا عند مشاركته العرش مع والده، الذى كان مريضًا بشدة، لمجرد امتلاكه فقط أدوات السلطة التى انتُزعت منه مرة أخرى، مثل الطفل! ولعل وصف "توماس مان" هو أكثر معقولية لمظهره "فهو مثل شاب إنجليزى أرستقراطى أبله متدهور إلى حد ما"- "بارع وموهوب.. ليس فى كل شيء، وإن كان ذا جاذبية مشوشة".

إن الحقيقة بأن لدينا مجموعة كبيرة من الصور المعاصرة لهذا المؤسس الأول للديانة والمعروف لدينا، فهذا يساعدنا بشكل غير مباشر فقط فى تكوين صورة عن مظهره الخارجي ووصف سماته. ونظرًا لأن الصور الشخصية للملوك تتجه وتخضع إلى وصفهم خلال فترة شبابهم الأول، فإننا نستطيع أن نستخلص من طول فترة حكم والده أنه لا يمكن أن يكون أصغر من عشرين عامًا فى بداية حكمه. وإذا كنا نرغب فى معرفته بصفة شخصية، فنحن نستطيع أن نفكر مليًا فى تعاليمه وفى الجذور التى انبثقت منها.

الفصل الثانى

خلفية الديانة وجذورها

اللاهوت الشمسى الجديد

إن الأفكار الدينية التى نشأ وتربى عليها أخناتون، كانت تنتمى إلى اللاهوت الشمسى الجديد، والتى قام جان أسمان ببحثها على وجه الخصوص. وهى التى يمكن أن نقابلها فى الأناشيد الدينية والشعائر، وفى كتب العالم الآخر للأسرة الثامنة عشرة. ونجد فى صميم كيانه المسار اليومى للشمس الذى يضمن استمرارية وجود الكون. ويجدد إله الشمس خلقه كل صباح، ولكنه أيضًا ينزل إلى العالم السفلى كل ليلة، حيث يوقظ ضوءه المُحيى الموتى ويقودهم إلى حياة جديدة فى عمق الأرض. ويعتمد الكون كله على الضوء ورؤية الإله، ولكن هذا الضوء من المعتاد أن يتجدد باستمرار فى الظلام، ويجب أيضًا أن يهزم ويقهر الأخطار والقوى المعادية تلك التى يتمثل أقوى تجسيد لها فى أبوفيس الثعبان الضخم. وأخيرًا كانت تتم هزيمة القُوَى الخطرة المُهدِّدة، حيث يعكس لنا اللاهوت الشمسى الجديد الرجاء العميق فى الاعتماد على الشمس. وليس من شك فى أن هذا الإله الذى كانت الشمس هى صورة



عبادته المرئية، والذى عبده المصريون بأسماء مختلفة، كان هو الخالق للآلهة الأخرى وهو كذلك الإله الوحيد بين الآلهة المستتر والغامض فى جوهره، ومن ثَم فقد عُبِد بشكل خاص مثل أمون الذى يعنى اسمه "الخَفِىّ". وكان يتم تأكيد بُعد الإله بشكل دائم، ومع ذلك، فهو متأصل أيضًا فى أشعته. إن الضوء المرئى الذى تعتمد الخليقة عليه، يسطع على عالم ملىء بالمفاهيم الأسطورية، التى كان على أخناتون أن يهملها بأكملها.

ويجدد الخالق عمله كل ليلة فى عمق العالم السفلى، حيث ينجز إعادة انبعاثه، وهو فى الوقت نفسه يوقظ الموتى إلى حياة جديدة. وبعد غروبه كل مساء، كان يشارك فى مصير الموتى، فلقد أصبح من المألوف خلال الدولة الحديثة رؤية أوزيريس، إله الموتى، على هيئة إله الشمس، ومن ثم فهو لم يقم فقط بحكم عالمنا الدنيوى هذا ولكن العالم التالى له أيضًا. وتأتى بعد هذه القدرة الكلية المضيئة القوى الدينية الأخرى التى تخوض مخاطرة التلاشى بطريقة تافهة.

سياسات والده

وليس من شك فى أن أمنحتب الثالث حاول أن يمنع هذا الإله الواحد من الفوز بالسلطة العليا بتأكيد أهمية تعدد الآلهة فى مصر، خاصة بربطها بعيده الخاص بالتجديد. وبالإضافة إلى مجموعة تماثيل الإلهة سخمت فإنه أمر بإقامة مجموعة تماثيل أخرى، ووصف نفسه بعبارة "المحبوب" لمجموعة كبيرة جدًا من الآلهة، ومن بينها من هى أقل أهمية وخاصة المحلية منها. ونجد أيضًا ألقابًا مماثلة منقوشة على مجموعة كبيرة واسعة الانتشار من الجعارين الكبيرة التى تربط الملك بالعديد من الآلهة. ولقد كانت هناك كذلك أهداف محددة واضحة ـ



وليس فقط فى البلاط الملكى - تسرع نحو موقف مضاد إلى اللاهوت الشمسى الجديد وإبرازه لإله واحد فوق كل مَجْمَع الآلهة بطريقة كانت من جانب واحد أكثر مما ينبغى تمامًا، وهى بذلك لم تكن مصرية.

ولكن تعدد الآلهة لم يحلَّ من حيث المبدأ محل إله الشمس هذا الوحيد والبعيد، فقد ظلت هذه الآلهة متواجدة بشكل دائم مع آتون فى السنين المبكرة لأخناتون. من وجهة النظر المنطقية الحديثة بشكل دقيق، فإنه كان يجب أخذ خطوة واحدة بسيطة فقط لتغيير هذا الإله الفريد، إله كل الآلهة هذا، إلى الإله الواحد الأوحد الذى لا يجيز ولا يتسامح بوجود أى إله آخر بجواره. حقيقة اتخذ أخناتون هذه الخطوة، ولو أن هذه كانت فقط النتيجة الأخيرة لانعكاساته وانطباعاته فيما يخص الديانة والآلهة. وبرغم ذلك، فإنه بادئ ذى بدء قد أنشأ ديانة (كما ذكر جان أسمان) خارج اللاهوت الشمسى الجديد الذى شب معه، وهذا ما سوف نتناوله فى الفصل الرابع.

ومن وجهة النظر السياسية، فقد كان حكم الملك أمنحتب الثالث فترة استقرار وسلام للإمبراطورية المصرية، فإن الملك تحتمس الرابع جد أخناتون قد شيَّد أسسها بوضع نهاية لعشرات السنين من الصراعات العسكرية بين القوتين الكبيرتين فى ذلك العصر. فقد كانت القوى الأخرى هى مملكة ميتانى التى كان مركزها يقع على حدود المنطقة بين سوريا والعراق، وكان صراعها مع مصر بخصوص السيطرة على شمال سوريا بشأن فرض السيطرة على الأمراء هناك. وخلال حكم أخناتون كانت مملكة الحيثيين فى الأناضول تبنى نفسها كقوة عظمى أخرى علاوة على ذلك تستعد للتدخل فى هذه المنطقة.

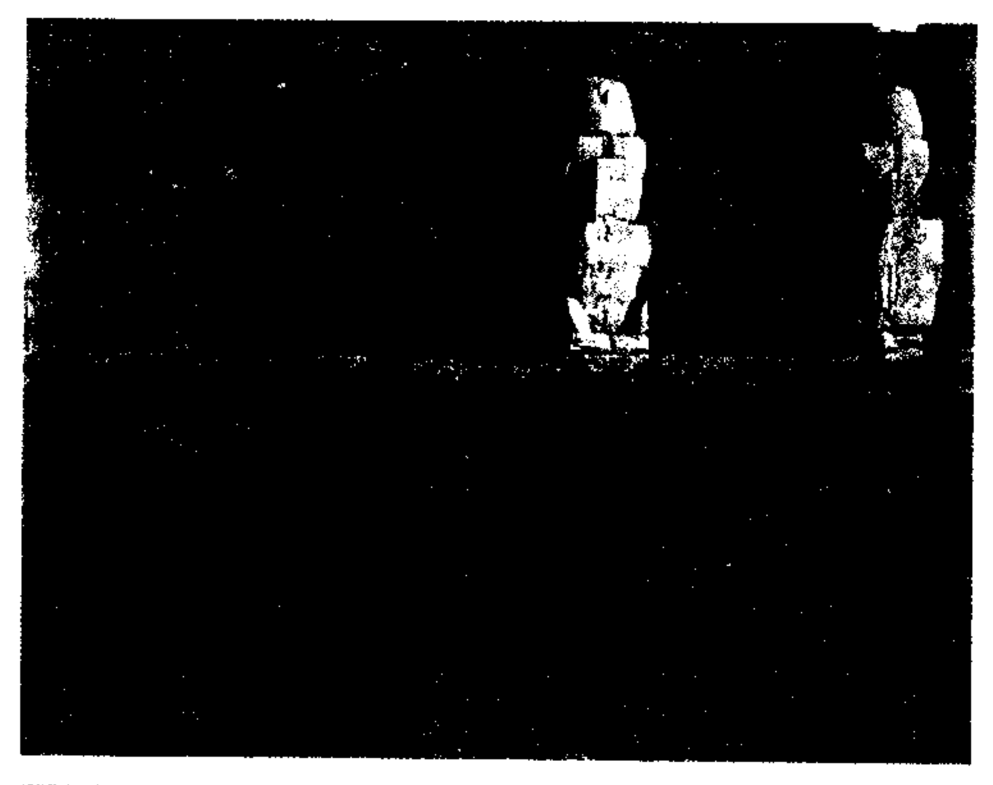
ولقد قاد أمنحتب الثالث حملتين رمزيتين بالأحرى فقط إلى النوبة بينما حافظ على القوة المصرية فى غرب آسيا كلية من خلال الأساليب الدبلوماسية والتحالف بالمصاهرة، وودائع الذهب النفيسة ومنتجات

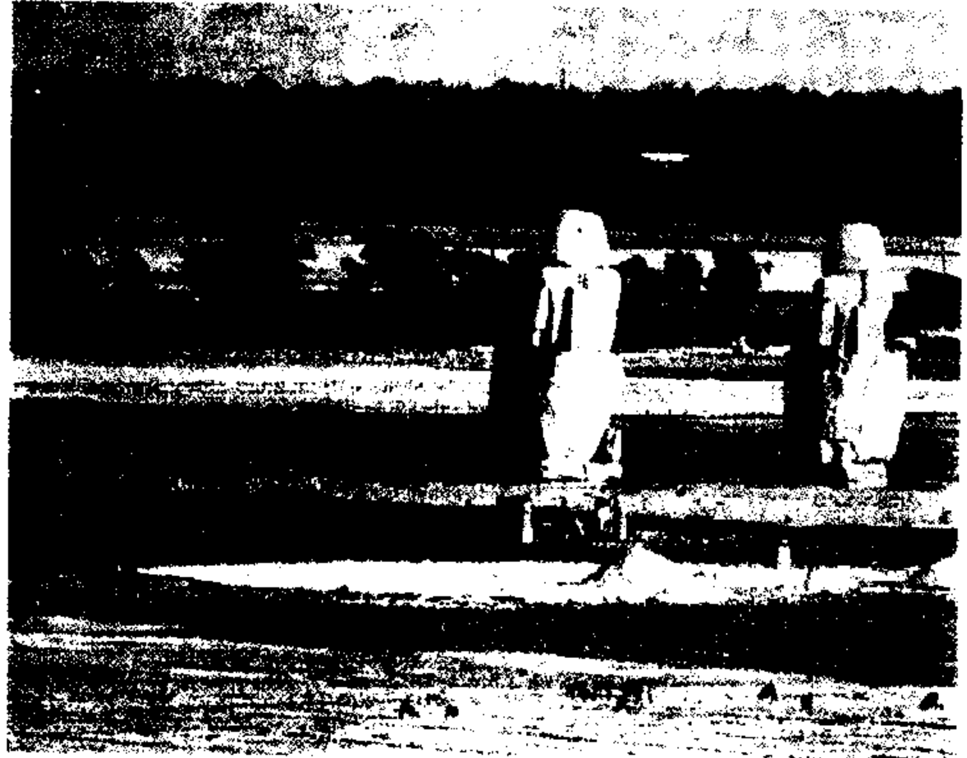


أخرى. ورأت مصر نفسها كقوة عالمية، وأصبح بلاط الفرعون مركزًا عالميًا حيث كان يجيء سفراء من كل البلاد ويذهبون، وكانت تُقدم بضائع من آسيا وكريت تعبيرًا عن الولاء والطاعة، وكانت تُعبد أيضًا الآلهة الآسيوية مثل رشف، وبعل، وعشتارت، وقادش (قادشو). ولقد شملت الأفق المصرية حينذاك أيضًا أكثر المدن الإيجية أهمية، كما نراها فى قائمة أسماء الأماكن فى معبد الملك الجنازى. وكان الجو السائد العام المسيطر نوعًا من الانفتاح على العالم الخارجى ومتقبِّلاً للأديان الأخرى. وهناك منظر فى الساعة الخامسة من الليل فى كتاب البوابات، الذى يرجع فى الأصل إلى هذا العصر، يضع أيضًا الآسيويين، والنوبيين، والليبيين البائسين تحت حماية الآلهة المصرية فى الحياة الأخرى، مثل النشيد العظيم الموجَّه إلى آتون الذى كان يؤكد تمامًا رعاية إله أخناتون على الشعوب الأجنبية.

ولقد كان أمنحتب الثالث أعظم البنَّائين فى تاريخ مصر. ويشهد على ذلك ما نجده محفوظًا بوجه خاص فى معبد الأقصر، والمعبد المزدوج فى صولب وسدينجا بالنوبة، وفى معبده الجنازى على ضفة طيبة الغربية، وهذا الأخير يفوق بكثير باقى المعابد الأخرى فى الحجم، ولكنه حُطِّم مبكرًا بشدة بأحد الزلازل. وبينما كان المدخل الضخم للمعبد قائمًا فى وقت ما إلا أنه حاليًا لا يوجد سوى تمثالَىْ ممنون العملاقين، وكل واحد منهما يزيد ارتفاعه على ٦٥ قدمًا، ووزنه حوالى ٧٢٠ طنًا (انظر: شكل رقم ١)، مما يشهد على الحجم الأصلى للمعبد، وكذلك على نزعة الملك إلى جنون العظمة. وهذا المعبد لم يكن متميزًا فقط فى عمارته وتماثيله الملكية ولكن بالقطَع الأثرية الأخرى أيضًا، فلم تُصنع تماثيل شوابتى أو جعارين بمثل هذا الحجم من قبل. ولقد سار كبار رجال الدولة فى البلاط الملكى على نهج الملك فى هذه النزعة، فلا دليل على ذلك أقوى من تلك المقبرة الضخمة غير المكتملة الخاصة بالوزير أمنحتب فى العساسيف.







شكل رقم (١): تمثالا ممنون أثناء فيضان النيل عام ١٩٥٩ (العلوى)، وخلال موسم الجفاف (السفلى) . تصوير "هورنونج".



وكانت الرغبة والميل إلى إقامة التماثيل العملاقة تُستكمل بالاتجاه نحو استخدام مواد بناء غير معتادة. ففي النص التكريسي بمعبد مونتو في مجموعة الكرنك، نجد الملك يذكر المواد النفيسة مثل الذهب، والفضة، واللازورد، واليشب، والفيروز، والبرونز، والنحاس، تلك المواد التي استخدمها في البناء وزخرفة المعبد، ذاكرًا بكل فخر أوزان كل منها. ولقد حاول الملك أمنحتب الثالث أيضًا أن يجذب الانتباه إلى حد بعيد بشكل حرفي بتحديد "وزن هذا الأثر" كعنوان في قائمة على الصرح الثالث بمعبد الكرنك المكرسة له.

عيد سِد الملكي

يبدو أن عيد ـ سد كان يُقام بشكل دائم طالما أن هناك فرعونًا على عرش مصر. وتوجد مناظر تمثل الملك وهو يعدو في نطاق هذا المعبد أو يجلس متوّجًا في مقصورته على أختام ترجع إلى بداية العصر الفرعوني حوالي عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد. وكانت هناك أكثر الشعيرتين أهمية لهذا العيد، واللتين كانتا لا بد من تصويرهما مرة بعد مرة في العصور المتأخرة.

ولقد كان الهدف من العيد هو تجديد حكم الملك، الذي أصبحت قواه مُستنفَدة مع الزمن، ومن ثم فإن استمراره في التواجد في الدولة يعرضها للخطر. فبدلاً من قتله واستبدال حاكم آخر جديد به، فقد كان يعتبر أنه يكفي أن يحدث دفن رمزي للملك "القديم" على هيئة تمثال، وإعطاؤه فرصة لإعادة تتويجه والاستمرار في الحكم كملك "جديد". وكانت شعيرة الجري التي تتم أمام كل آلهة الأرض ترمز أيضًا إلى القوة المستمرة التي تؤهله إلى تجديد حكمه.

كان عيد التجديد هذا خلال الدولتين الوسطى والحديثة يُحتفل به قبل نهاية العام الثلاثين من الحكم ثم بعد ذلك يُكرر في فترات قصيرة

تتراوح بين ثلاث وأربع سنوات، وفى حالة رمسيس الثانى، بفترة حكمه الطويلة جدًا التى تتجاوز ستة وستين عامًا، نعرف منها اثنى عشر تكرارًا. وفى مصر، فقد كان ثلاثون عامًا رقمًا تامًا يعنى جيلاً، بالرغم من أن مصادرنا لا تسمح لنا حتى الآن تأكيد هذا المقياس خلال الدولة القديمة والعصر المتأخر.

برغم ذلك، يعطينا الملك أمنحتب الثالث معظم الشواهد الغزيرة لعيد ـ سد معاصر فى العام الثلاثين من الحكم، حيث إن نقوشًا عديدة مؤرخة محفوظة على أوانٍ من قصره بالملقطة، الذى يقع فى البر الغربى بطيبة، والتى كانت جزءًا من توزيعات المؤن لعيد ـ سد الخاص بالملك وتكراراته. أما أخناتون، الذى حكم أقل من ثلاثين سنة واحتفل بعيده فى وقت قصير بعد حكمه بشكل واضح، وهذا واحد من الاستثناءات القليلة لقاعدة معتادة، فكان يجب أن يرتبط هذا الاحتفال غير المعتاد بالحكم الدينى لآتون. وعلى أية حال، فإنه لا يبدو أن يكون ذلك عيدًا خياليًا مفترضًا.

وفى أحوال أخرى كثيرة، فإن ذكر عيد ـ سد لا يترك علامة أو إشارة عن احتفال حقيقى واقعى. فكل فرعون كان يرغب أن يستكمل فترة ثلاثين عامًا من الحكم ويتم تجديدها فى عيد ـ سد؛ غالبًا موضحًا هذه الرغبة فى تعبيرات مُصاغة عند بداية حكمه، ولا يمكن للاحتفالات الواقعية بالعيد أن تُستنتج من تلك التصريحات. ويعتمد بعض الملوك على نحو استثنائى أن يدخلوا فى حسابهم أعيادهم الخاصة بالتجديد بعد وفاتهم ـ وهكذا، فمثلاً فإن الملك الشاب توت عنخ أمون كان يرغب فى "ملايين السنين ومئات الآلاف من أعياد ـ سد ـ وهذه النقوش المحتوية على مثل هذه الرغبات غالبًا ما كانت تُحفر على منشآت مكرسة لتواجدهم المستمر.

وكان الفرعون يلبس رداءً خاصًا خلال معظم مراسم الاحتفال، عبارة عن ثوب على هيئة معطف يميز التماثيل التى جُهّزت من أجل عيد ـ سد عن التماثيل الأخرى. ويقدم أخناتون أقدم مثال عن الإله الذى كان قادرًا أيضًا أن يحتفل بعيد ـ سد، فسابقًا، كان أوزيريس بوجه خاص، يشتمل على رمزيته، حيث إن تجدد الجسد المرغوب لعب دورًا خاصًا فى حالته. ومن نواحٍ أخرى، فإن العيد كان تجديدًا للحكم، فهو عيد ملكى صرف بكل معنى الكلمة، وكان كبار رجال الدولة يشتركون بأكبر عدد منهم، ولكنهم لا يستطيعون مطلقًا الاحتفال بعيد ـ سد خاص بهم.

عن مظاهر الاحتفال بعيد ـ سد، انظر:

E. Hornung und E. Staehelin, Studien zum Sed fest, Aegyptiaca Helvetica I (Geneva, 1974).

عيد الملك السابق

وبرغم كل شيء، فإن أمنحتب الثالث لم يكن "منيرًا روحيًا" فهو ملك غير متدين، بالرغم من أنه كان ذا أصول عميقة فى التقوى التقليدية. فقد كان العقد الأخير من عمره متميزًا بالاحتفالات المتعددة، بعيد ـ سد، العيد الملكى العظيم للتجديد، الذى كان من المفترض أن يُحيى وينشط ويجدد سحائريًا قوى الملك السقيمة بعد ثلاثين عامًا من الحكم، وبعد ذلك كانت تتكرر فى فترات فاصلة قصيرة كل واحدة منها عبارة عن ثلاث سنوات. وحيث إن أمنحتب الثالث قد حكم ثمانية وثلاثين عامًا كاملة، فإنه استطاع أن يحتفل مرتين مكررتين قبل وفاته. وأُقيمت كل احتفالاته فى قصره بالملقطة بالضفة الغربية لطيبة، والتى نجد لها شواهد عديدة من خلال مواد وبضائع وصلت هناك فى أوانٍ

منقوشة ومؤرخة غالبًا. ولقد كشفت بعثة الحفائر اليابانية عن منصة عالية للعرش، ترمز درجاتها الثلاثون إلى الثلاثين عامًا التى مضت، ونرى فى المناظر التى ترجع إلى كل العصور أن ذروة الاحتفال بالعيد، هو أن يجلس الفرعون ممجدًا على العرش فوق منصة كبيرة عالية، ومن ثَمَّ يُعاد تتويجه.

وحيث إن التأليه الخاص بالملك كان يرتبط بهذا العيد، فمن ثَم فإن كل فرعون يصبح منذ ذلك الحين مقدسًا. وفى الدولة الحديثة، كان هذا التقديس يُرى فوق كل شيء شمسيًا: فلم يكن الملك فقط "ابن رع" بل كان هو نفسه الشمس، مضيئًا للعالم لاعبًا دور إله الشمس على الأرض من خلال أعماله. ومثل رمسيس الثانى بالتمام الذى جاء فى تاريخ لاحق، فقد ذهب أمنحتب الثالث خطوة أبعد حيث قام بنحت تماثيل كان يبدو فيها موقرًا ومبجلاً كإله - خاصة إله الشمس - خلال فترة حياته، علاوة على أنه توجد مناظر عبادة نرى فيها الملك ممثلاً وهو متعبد مقدمًا القرابين إلى صورته الشخصية! حقًا، نشكر الظروف السعيدة التى ساعدت فى العثور على تماثيل خبيئة معبد الأقصر منذ فترة قصيرة، فنحن الآن لدينا تمثال الذى هو فعلاً صورة داخل صورة تجسد تمثال عبادة لملك مؤلّه فوق زحافة نقل.

ولقد تراجع أمنحتب الثالث عن النماذج القديمة التى تتناول الاحتفال بهذا العيد؛ ولكنه قام بعناية خاصة ليرفع منها إلى درجة عظيمة من جديد. فإن شعيرة تجدُّد شباب الحاكم المفترض أصبح لها تأثير سجلته التماثيل التى تعود إلى نهاية حكمه والتى تمثله بملامح شابة صريحة. وقد أطلق على نفسه الشمس الساطعة، بينما نرى بجواره زوجته الرئيسة "تى" التى تقوم هنا بدور الإلهة حتحور، رفيقة إله الشمس بحيث تدعم كل مظاهر التجدد. ولقد ظل الأصل البورجوازى للملكة "تى" مؤكدًا بشكل مستمر حيث كان يطلق عليها "فتاة بسيطة"،



بـالرغم مـن أن والـديها "يويـا" و"تويـا" ينتميـان بـشكل واضـح إلـى أسـرة عريقـة ذات نفوذ وأهميـة كبيـرة فـى منطقـة أخميم، ولقد تـصاهر منهـا القصر الملكي من قبل مرات عديدة. ولقد لعبت "تـى" دورًا غير عادى بشكل دائم فى كل من السياسة والدين. وكانت الأختام التعويذيـة التـى تحمل اسمها منتشرة علـى نطـاق واسع، وقد تمتعت كذلك بثقة الملوك الآسيويين، بالإضـافة إلـى أنـها شاركت أيضًا فـى العبادة المقدسة التـى كانت تُقدم إلى زوجها فى النوبة.

أمـا عـن زيجـات الملـك أمنحتـب الثالـث ببناتـه ـ والمقصود هنـا "سيت أمون"، و(ربما) "إيزيس" ـ فمن المرجع أنهن كن أكثر ارتباطًا بأول عيد ـ سد أقامه: فالملك "الجديد" ربما كان أيضًا فى احتياج إلى زوجة "جديدة" رئيسة، ولكن حقوق الملكة "تـى" ومنزلتها الرفيعة لم تقل بأية حال من الأحوال. وكان للدور المهم الذى لعبته الأسرة المالكة فى السنوات الأخيـرة مـن حكـم الملـك أمنحتـب الثالـث وَقْـع كبيـر يذكِّرنا بالشهرة التى كانت لها فـى عصر العمارنة، بالرغم من أن الألفة غير الرسمية فى المناظر التى وصلتنا من أيام أخناتون لا نجدها موجودة فـى فن الملك أمنحتب الثالث. ومـع ذلك، فإنـه مـن المدهش واللافت للنظر أن الملك "المارق" الذى أصبح وريثًا للعرش بعد الموت المفاجئ لأخيه الأكبر تحتمس، والذى لم يكن له أى دور مؤثر، فقد جاء ذكره مرة واحدة فقط فى الأداء الخاص بعيد ـ سد الخاص بوالده.

البحث عن وسطاء جدد

كانـت الأوقـات مليئـة بالبحـث عـن وسيلة جديـدة مُحْكمـة ودانيـة للتقرب من الإلـه وأيضًا من أجل وسطاء جدد بين الإنسان والملكوت السماوى. ويبدو ذلك واضـحًا فى بروز عبادة الحيوانات، وازداد الدليل

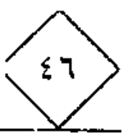
على ذلك فى عهد الملك أمنحتب الثالث. فلقد بدأت فى عهده دفنات عجول أبيس فى سراديب سقارة وأيضًا مقصورة التمساح فى الزريقات جنوب الأقصر. وتوجد كذلك تماثيل تذكارية ضخمة تمثل الحيوانات مثل قِرَدة هرموبوليس (الأشمونين)، وجعران الكرنك، ويوجد أيضًا تابوت لقطة كرسه لها ولى العهد تحتمس. ونجد فى القطع الفنية الصغيرة، أختامًا تمائمية تمثل دائمًا الملك كحيوان: أسد، أو أبو الهول، أو ثور، أو صقر أو نمس أيضًا. ويوحى كل شىء أنه لم تكن هناك اتجاهات شعبية تقوم بعمل مظهرها على المستوى الرسمى، ولكنها كانت فى الواقع تمثل سياسة واضحة للبلاط الملكى. وفيما بعد، كان على أخناتون أن يسلك بتروٍّ سبيلاً آخر، مثل أن: يُبْطل الميل إلى التماثيل العملاقة.

إن التجديد الذى كان من المفترض أن عيد ـ سد يُحْدثه أصبح الاحتياج إليه ضروريًا، لأن الملك كان من الواضح أنه مريض بشدة خلال سنوات عمره الأخيرة. وكان ذلك معروفًا فى الخارج، لدرجة أن صهره "توشراتا" ملك ميتانى أرسل إليه تمثال شفاء يمثل الإلهة عشتار كوسيلة للشفاء. ولكن الفرعون المُسن أقام أكبر مخزن لـ "سخمت" الإلهة المصرية الخطيرة ذات رأس الأسد التى كانت تستطيع أن ترفع عنه المرض وتشفيه (انظر شكل رقم ٢). وكان لدى أمنحتب الثالث حوالى ٧٣٠ (٢×٣٦٥) تمثالاً للإلهة مقامة فى عدة معابد بطيبة. وهى تمثل ابتهالات فى الحجر، والتى عن طريقها كان يُتضرَّع إلى الإلهة القوية بكل أسمائها وصيغ العبادة أن تحمى هذا الملك كل يوم وكل ليلة فى العام. ولكن الملك وافته المَنيَّة قبل ثالث إعادة لعيد ـ سد، وبدأ حكم ابنه أمنحتب الرابع الذى أصبح يُسمَّى نفسه أخناتون فيما بعد.





شكل رقم (٢): تمثال للإلهة سخمت، عُثر عليه فى معبد الملك أمنحتب الثالث . حاليًا بمتحف الفن والتاريخ بجنيف . منحوت من حجر الجرانيت الرمادى . ارتفاعه ٧ بوصات . تصوير "سيزا".



صار التوريث والخلافة مرتبطًا بشدة بمشكلة الحكم المشترك للحاكمين. ولقد كان بترى هو أول من فكر فى وجود اشتراك فى العرش بين الملك الجديد ووالده، منذ أن عثر على شواهد للملك أمنحتب الثالث مع ابنه خلال حفائره فى العمارنة. وهناك كثير من الأمثلة عن نظام الحكم المشترك بين ملكين شريكين الذى كان شائعًا فى الدولة الوسطى، مما أدى إلى استقرار قوى ومتين فى الدولة المصرية حينذاك. ولقد استُخدم هذا النظام فى الدولة الحديثة كذلك، خاصة فى حالة حتشبسوت بالنسبة لابن أخيها تحتمس الثالث، عندما كان لا يزال قاصرًا، ومن ثَم اتَّبع هذا الأخير نفس النظام مع ابنه أمنحتب الثانى. وبعد عام ١٩٥١، عندما أثار من جديد عالم المصريات الإنجليزى فيرمان فكرة مشاركة أخناتون فى الحكم فى المجلد الثالث من كتابه "مدينة أخناتون" محاولاً تأكيدها بقطع عديدة من الشواهد التفصيلية، تبعه عدد من المؤلفين فى هذا الافتراض. واستمر "سيريل ألدريد" بوجه خاص يناصر هذه الفكرة لفترة طويلة، ذاكرًا أن فترة المشاركة بين الحاكمين امتدت إلى اثنى عشر عامًا. بعد ذلك ترك خمس سنوات فقط لحكم أخناتون منفردًا، وهذا الحكم المشترك المفترض كانت له نتائج بعيدة المدى، كما حددنا من قبل فى نهاية الفصل الأول.

وفى السنين الحالية، لم يظهر لدينا أى شاهد جديد حاسم ومقنع للحكم المشترك. ويفصح لنا منظر لأمنحتب الثالث على الصرح الثالث بالكرنك عن تصويب النحات الذى قام بمحو منظر المشارك فى الحكم المنقوش بحجم أصغر - ولكن فى الحقيقة، فإن المشاركين فى الحكم يجب أن يكونا فى نفس الحجم! ويجب أن يلاحظ أيضًا أن اسم أمون ظل سليمًا بوجه عام فى مقبرة أمنحتب الثالث، بينما يمكن أن نقرأ فى الخلاصة المكتوبة بالخط الهيراطيقى فى خطاب العمارنة ٢٧



عبـارة "عـام ٢" التـى تـشير إلـى خلافـة مباشـرة. علـى أيـة حـال، فـإن الشيء الوحيد الذى نستطيع تأكيده بعد كل هذه المناقشة الطويلة الجادة أن المشاركة فى الحكم الطويلة للملكين ما زال تناولها متعذرًا.

الفصل الثالث

الخطوات الأولى

الألقاب الملكية كبرنامج للحكم

إن أول ما نعرفه عن أخناتون بعد تبوُّئه العرش هى ألقابه. وكانت هذه تمثل دائمًا نوعًا من برنامج الحكم فى مصر، فهى مثل مسجلة الزلازل، حددت أى تغير فى مفهوم الملكية. وفى حالة هذا الملك الجديد، فإن أول ما يلفت النظر بشكل أخاذ وعلى التوّ أن ألقابه الأصلية لا تحتوى فعلاً على اسم الإله القومى أمون، سوى فى اسمه الشخصى أمنحتب. وكانت الأحوال المعتادة للسياسة الخارجية التى تحدد الفرعون كمنتصر على الأعداء التقليديين غائبة، بالإضافة إلى عدم وجود الألقاب المتعلقة بالقتال. وبدلاً من ذلك، نجد برنامج التشييد المكثف فى الكرنك، كالآتى: "عظيم الملكية فى الكرنك" (اسمه "النبتى")، و"الذى يعلو بالتيجان فى طيبة" (اسمه حورس الذهبى)، وكذلك "الإله والحاكم فى طيبة" قد أُضيف إلى اسمه الشخصى، مع الأخذ فى الاعتبار أن "طيبة" تعنى فى المقام الأول مجموعة معابد الكرنك.



ألقاب الفرعون

منذ الدولة الوسطى وما بعدها، كان كل ملك مصرى، عندما يتبوأ العرش، يتخذ ألقابًا تتكون من خمسة أسماء، كل واحد منها يرتبط بأحد الألقاب القياسية. هذه كانت:

١ـ الاسم الحورى، الذى يظهر الفرعون كتجلٍّ لإله السماء القديم حورس، كأنه "حورس فى القصر" (حورس كابن أوزيريس كان متأخرًا إلى حد بعيد!). وبسبب ذلك كان هذا الاسم يُكتب بداخل صورة للقصر، وهى عبارة عن خط خارجى مستطيل لواجهته ذات المشكاوات، فى أعلاها نرى حورس الصقر جاثمًا. وكان أقدم الملوك حوالى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد يتم تحديدهم فقط بهذا الاسم. وفى الدولة الحديثة، يبدأ الاسم الحورى فى المعتاد بالرمز "الثور القوى"، ولكنه كان من نواحٍ أخرى متغيرًا تمامًا.

٢ـ الاسم النبتى، وهو يشير إلى "السيدتين"، "نخبت" و"وادجيت"، الإلهتين الحاميتين لمصر العليا والسفلى بالتوالى، وكانتا تُصوَّران بشكل واقعى كأنثى النسر والحية، وكل واحدة منهما تعلو سلة، العلامة الهيروغليفية لكلمتَى "سيد وسيدة". ويُلمِح هذا اللقب إلى ازدواجية هيمنة الفرعون على الأرض، كما نجد فى اللقب المتكرر المألوف "سيد الأرضين". ولقب "السيدتين" يقابل ويماثل الإلهين الملكيين حورس وست، "السيدين".

٣ـ الاسم الذهب أو اسم حورس الذهبى، يُكتب غالبًا بشكل صقر يعلو صدرية من الخرز، العلامة الهيروغليفية لكلمة "ذهب"، ولكن تفسير الصقر كحورس فهو غير مؤكد.

٤ـ اسم العرش، مسبوق بلقب "ملك مصر العليا والسفلى" داخل خرطوش، وهو شكل بيضوى (إهليجى) طويل يحيط باسم العرش حماية ووقاية له كتعويذة.

ومنذ أواخر الدولة القديمة وما بعد ذلك، كان اسم العرش يندمج مع اسم إله الشمس رع وكان يشمل العلامة الهيروغليفية لقرص الشمس. وكان هذا الاسم فيما مضى يُفسر كتعبير لاهوتي يخص الإله، ولكنه في أكثر من دراسة حديثة، أصبح يفسر كتعبير يتعلق بالملك.

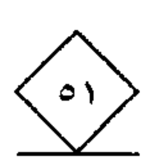
٥- الاسم الشخصي، الذي يتبع لقب "ابن رع"، هو الذي كان يُعطى للأمير عند ولادته، ولكن، عندما يصير ملكًا، فإنه يحيطه بخرطوش مثل اسم العرش. وبالتالي فكل ملك كان له خرطوشان يحيطان بأسمائه، ولذلك السبب فقد وضع أخناتون أيضًا اسمًا تفصيليًا تعليميًا لإلهه آتون داخل خرطوشين. ويجب أن يُلاحظ أن أسماء الملوك المستخدمة في اللغات الأجنبية، قد وصلت إلينا في صيَغ يونانية، مثل Amenophis أو Tuthmosis.

ولقد ظلت هذه الألقاب مستخدمة حتى للأباطرة الرومان، الذين حكموا مصر كفراعنة، بالرغم من أنهم استخدموها كصيغة مختصرة. وأصبح من النادر استخدام كل العناصر الخمسة للألقاب على الآثار الملكية. وأصبح يستخدم اسم واحد منها فقط عند الإشارة إلى الملك، وكان حينذاك هو اسم التتويج في المعتاد.

عن مجموعة من الأسماء الملكية خلال كل العصور، انظر:

Jürgen von Beckerath, Handbuch der ägyptischen königs namen, Müncher ägyptologische Studien 20 (Munich und Berlin, 1984).

وهناك في الكرنك أُقيمت أول مقصورة للملك الجديد. ولكنها لم تُكرس إلى الإله الحالي حينذاك لمجموعة المعبد، أمون - رع، ملك الآلهة، ولكن إلى إله الشمس. وهذا الإله الأخير كان لا يزال يُمثل

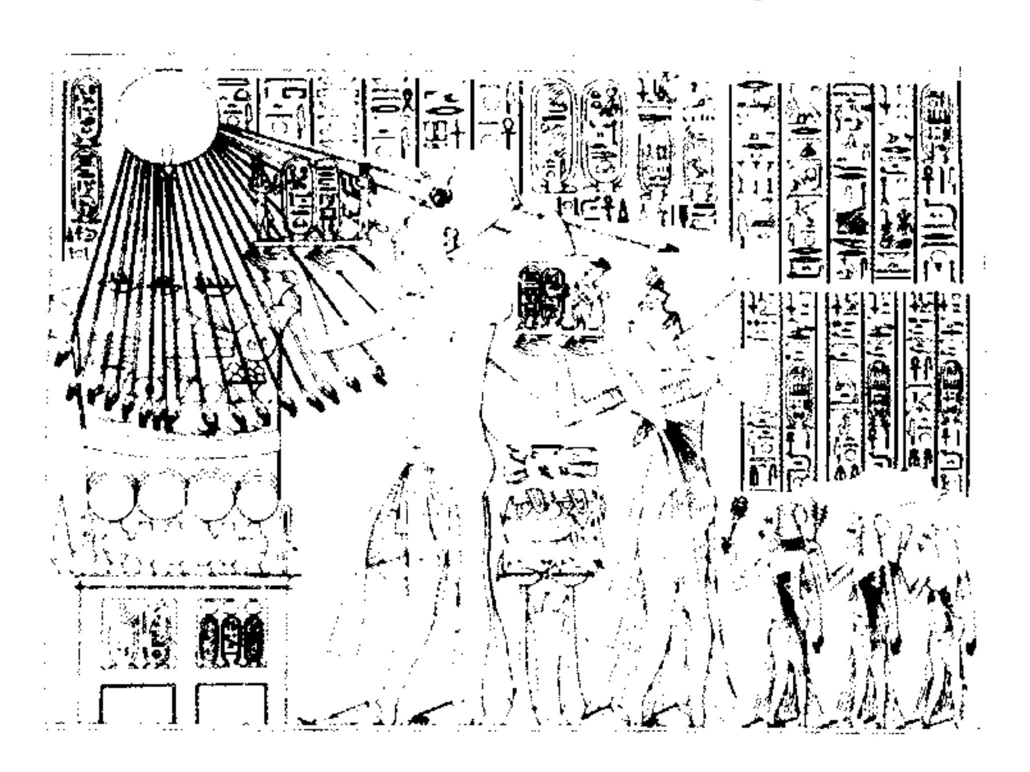


بـرأس صـقر فـى الأسـلوب التقليـدى، ولكـن بالإضـافة إلـى أن رع حورآختى كان يطلق عليه أيضًا آتون، وهو اسم حدد من قبل التجلى الجسمانى للشمس، وهو الوحيد آنذاك الذى اكتسب عبادة دينية. وإن النقوش المبكرة للملك الجديد فى محاجر الحجر الرملى بجبل السلسلة حيث كانت تستجلب منها الكتل الحجرية للبناء فى الكرنك، توضح لنا مدى اهتمام أخناتون بمشروع البناء الضخم الخاص بالإله "رع ـ حورآختى ـ آتون". وهناك أيضًا كان الملك لا يزال يمثل أمام أمون ـ رع بالطريقة التقليدية، بالرغم من أن مشروع بنائه مقصود به أنه لرع حورآختى.

وبالرغم من أن الملك قد وُصف بأنه هو "الذى اختاره أمون ـ رع من بين الملايين" على أحد الجعارين فى المتحف البريطانى، فإن حكمه يدل بوضوح منذ بدايته المبكرة على تحامل ضد هذا الملك البارز حتى ذلك الحين. وبينما كان على الملوك المصريين فى المعتاد أن يسعوا إلى إحداث وإجراء برنامج شامل من أجل حكمهم فى الحال والتوّ بمجرد جلوسهم على العرش، ويُظْهروا أنفسهم على أنهم آلهة خالقة بأساليب عدة منها الأعمال الإنشائية والحملات الحربية، وبصد الأعداء، وأيضًا "بتنوير" العالم بآثارهم المعمارية، ولكن فى حالة أخناتون، فإننا نلاحظ بوضوح أن نشاطه كان قليلاً علاوة على مشروعه الإنشائى بالكرنك. ويدرك الإنسان أنه كان يستنفد كل طاقته فى صياغة "تعاليمه"، ومحاولته فى إعادة تشكيل العالم.

وكانت النتائج الأولى واضحة جلية بشكل عاجل. واستقبل الإله الجديد اسمًا رسميًا متسمًا باحترام شديد لا مثيل له بين الآلهة المصرية من قبل ولم يتكرر مرة أخرى فيما بعد. وأُطلق عليه "رع ـ حورآختى الذى يبتهج فى الأفق فى اسمه شو، الذى هو آتون" (انظر شكل ٣). وهذه كانت أقدم صيغة لما يطلق عليه "الاسم التكريسى" بالرغم من

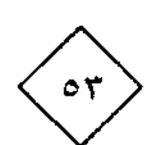
أنها كانت فى الحقيقة أقل من اسم وأكثر من كونها نوعًا من عقيدة. ومن الواضح أن الخطوة التالية التى تمت فى العام الثالث من حكم الملك كانت أن يحاط الاسم داخل خرطوشين، كما لو كان جزءًا من لقب ملكى. وربما هذه الخطوة قد اتُّخذت بمناسبة عيد ـ سد الذى احتفل به الإله مع الملك.



شكل رقم (٣): الزوجان الملكيان تتبعهما ثلاث أميرات يقدمان الخراطيش التى تحتوى على الصيغة المبكرة للاسم المكرس للإله آتون ـ نقلاً عن "نينا ديفيز" فى كتاب:
The Rock Tombs of El-Amarna, vol. 4, Memoirs of the Archaeological Survey of Egypt 16, pl. 31.

الجذور الأولى لإله

لأول مرة فى التاريخ، أصبحت لدينا رؤية مقربة عن وسيلة نشأة إلـه. فكأن آتون قد انبثق فجأة من الشكل التقليدى لإله الشمس ثم انفصل بسرعة عن البقايا الأخيرة من أصله. فمنذ البداية تطابق هذا



الإله بالشكل التقليدى الممتزج والذى هو عبارة عن رجل برأس صقر والخاص بالإله الشمسى رع ـ حورآختى. وكان الإله ذو رأس الصقر لا يزال فى البداية يُستخدم كعلامة هيروغليفية فى اسم العرش الخاص بالملك، ويمكننا أن نرى الملوك بوجه عام كانوا يُفضلون كقوة حارسة. ومن المناظر التى توجد على مذبح للشمس فى الكرنك نجد أحدها يُظْهر أول شكل معروف للفرعون فى صحبة القردة الشمسية والقوى ذات الرؤوس الحيوانية لمدينتَىْ بوتو وهيركنبوليس (نخن)! فيما بعد، ومن ناحية أخرى، أصبح الشكل الحيوانى للآلهة عارًا ومخزيًا، بينما استمرت الحية الحارسة والصقر هى الأشكال المُجازة والمسموح بها، بينما ظل الملك ثورًا فى الألقاب (فقد كان كل فرعون خلال الدولة الحديثة "الثور القوى" فى اسمه الحورى).

وظل اسم الإله المؤكد دائمًا، والذى كان محاطًا بخرطوشين، يتبع بشكل واضح نموذج الألقاب الملكية التى تستتبع أيضًا بخرطوشين. وفى أواخر الدولة الوسطى نجد أن بعض الأسماء الإلهية يمكن أن يلقى عليها الضوء بوضعها فى خرطوش أما فى الدولة الحديثة، فقد كان أمون ـ رع يُلقَّب بـ"ملك الآلهة"، ولكن حتى ذلك الوقت لم يكن يوجد من قبل تصنيف صارم دقيق لملكية إله ما.

المقاصير فى الكرنك

نحن نعرف القليل إلى حد ما بخصوص الموقع الصحيح لمقاصير آتون بالكرنك. ولكن من المؤكد على الأقل أن "جم با آتون" بتماثيله الضخمة للملك، كان يوجد فى الجزء الشرقى من مجموعة المعبد، ومن ثَم فقد كانت تتجه نحو شروق الشمس (انظر شكل رقم ٤). ويبدو أن إحدى المقاصير قد حُجزت بالكامل من أجل الزوجة

الملكية الرئيسة نفرتيتى. ولم يُمثل أخناتون هناك، بل كانت الملكة ممثلة إما وحيدة أو مع بناتها، تقوم بأنشطة دينية كان من المعتاد أن يقوم بها الملك، مثل تقديم رمز الماعِت (العدالة)، وقتل الأعداء. واستقبلت الملكة أيضًا اسمًا جديدًا: هو "نفر نفرو آتون" بمعنى: "آتون الأكثر كمالاً" (أو "الأكثر جمالاً"). وبالرغم من أنها لم تكن مزودة باسم العرش، فقد كان الازدواج المألوف لخرطوشها يشكل نوعًا بديلاً يحل محل خرطوش واحد.

ولقد فاق دور نفرتيتى الدينى ذلك الدور الذى كانت تقوم به "تى". ففى تماثيل المجموعة، كانت تظهر واقفة على يمين الملك منفرجة الساقين كأنها تخطو بخُطًى واسعة وهو وضع لم يكن معتادًا أبدًا فى السابق بالنسبة لملكة. ولقد ساندت نفرتيتى الملك فى كل أنشطته الشعائرية، حتى فى قتل الأعداء، لدرجة أنها قد صُوِّرت فى وضع الانتصار هذا. وفى طريق الكباش الذى يؤدى إلى معبد الكرنك من الجنوب، نجد أن أخناتون ونفرتيتى يتعاقبان فى الأصل كتماثيل على هيئة أبو الهول، ولكن عندما جاء توت عنخ أمون استبدل بمكانهما فيما بعد تماثيل أبو الهول برأس كبش تكريمًا لأمون.

منذ البداية الأولى كانت مناظر الأسرة الملكية تؤكد الأُلفة والمودَّة التى أصبحت تميز فن عصر العمارنة (انظر شكل رقم ٥)، والذى صار مستمرًا فى الظهور فى الفن أيام توت عنخ أمون. وعلى القطع الحجرية التى تنتمى إلى المقصورة المبكرة لآتون، يوجد منظر لأخناتون مرتديًا أحسن ما عنده، والزوجان الملكيان يظهران بشكل متكافئ أمام فراش الزوجية الخاص بهما فى القصر، بينما نرى آتون بأياديه الممتدة بالبركة والحماية، مشرقًا فوقهما.



شكل رقم (٤): تمثال ضخم للملك أمنحتب الرابع، عثر عليه فى الكرنك - حاليًا بالمتحف المصرى بالقاهرة - تصوير "تانسى كوربين".





شكل رقم (٥): أميرة ومرضعة - حاليًا بمتحف بروكلين - من الحجر الجيرى - طول ١١سم × عرض ٤,٥سم . تصوير متحف بروكلين.

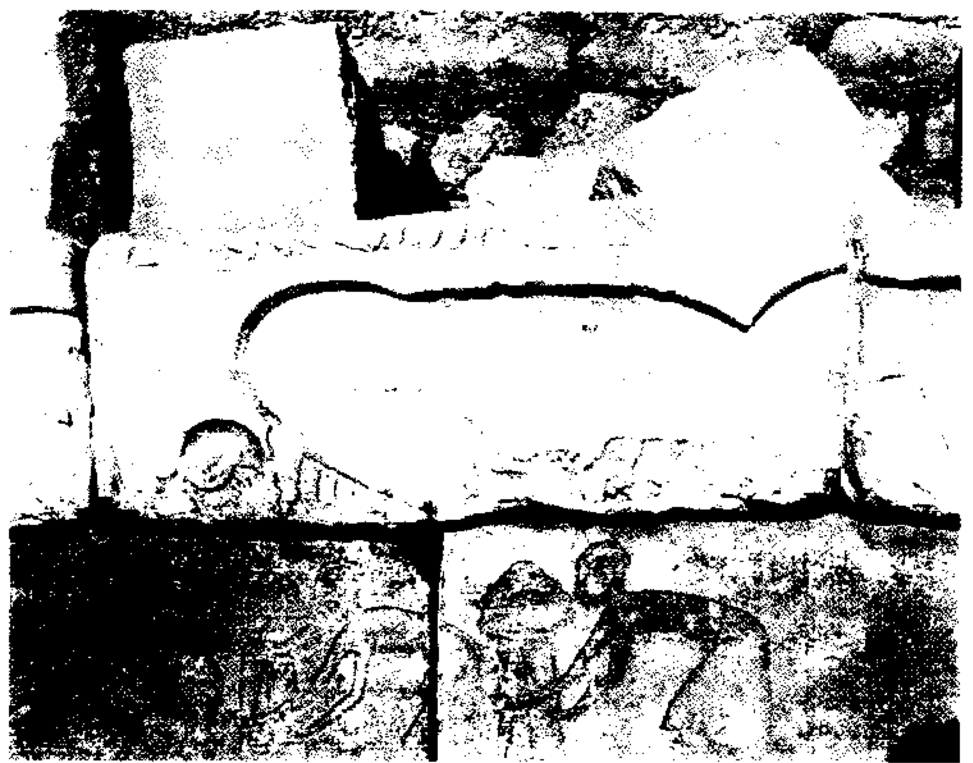
إن اسم "جم آتون" هو أيضًا إيماءة لإصلاح لغوى قادم، لأنه يحتوى فعلاً على أداة تعريف فى اللغة المصرية المتأخرة. فإن أخناتون قد رفع وهذب لغة الكلام فى الدولة الحديثة، والتى نطلق عليها اللغة المصرية المتأخرة إلى لغة كتابة جديدة. وهى كانت من المفترض أنها حلت محل اللغة المصرية الوسطى، والتى تطورت فى نهاية الدولة القديمة. ولقد صمد هذا الإصلاح بعد أخناتون، ولقد تقدم الأدب المصرى المتأخر بشكل ثرى بعد فترة حكمه مباشرة، بالرغم من أن اللغة المصرية الوسطى ظلت لغة النصوص الدينية، وكذلك نقوش موظفى الدولة الملكيين.

فى مستهل حكم أخناتون، كانت تُستخدم الكتل الحجرية الكبيرة فى معبد الشمس الخاص بالإله رع حورآختى، ولكن أصبحت المقاصير الجديدة لآتون، فيما بعد، تُشيد من كتل صغيرة يسهل حملها من الحجر الرملى يطلق عليها *التلاتات* ("ثلاث"- كتل) فى الأدب



العلمى لأنها فى عرض كف اليد (من ٢,٥ إلى ٤ بوصات) فى الارتفاع، وعرض كفين فى العرض. وكانت هناك كتل ملقاة معزولة يمكن رؤيتها فى ذلك الحين بالقرب من معابد الكرنك والأقصر فى القرن التاسع عشر، ولكن منذ بداية القرن العشرين قام الأثريون الفرنسيون والمصريون بمجهودات ترميم بشكل واسع فى إعادة الحياة إلى كَمٍّ كبير من التلاتات التى تتكون من عشرات الآلاف عبارة عن مجموعة متنوعة ووافرة من عناصر معمارية. وبجوار مجموعة المعبد بالكرنك، ومعابد الأقصر، والطود، ونجع المدامود، وأرمنت ما زلنا نستمد المزيد من كتل التلاتات حتى الآن. وإذا جمعنا هذه المجموعة من أحجار التلاتات مع تلك التى لا تزال موجودة فى الصرح العاشر بالكرنك، فيمكن أن نقدِّر مجموعها بأكثر من خمسين ألف قطعة منقوشة كانت تكوِّن من قبل جدران معبد بأكمله: وهى مثل ألغاز الصور المقطوعة المؤلفة من قطع صغيرة يتعين على المرء أن يرتبها بحيث تشكل صورة ما، وهذه الأحجار هنا تؤدى نفس الفكرة ولكن بحجم هائل بحيث إذا تم ترتيبها تكون مناظر العبادة! ولقد كانت هناك محاولة مبكرة لعمل هذا بالكمبيوتر، ولكن النتائج كانت مخيبة للآمال إلى حد ما. ومنذ عام ١٩٦٥ عندما تولى "راى سميث" المشروع، نشرت مجموعة صغيرة منها فقط، وهذه مشبوهة بتركيبات وتكوينات مشكوك فى نتيجتها. وما زال العمل على الكتل الحجرية يجلب إلى النور حشدًا كبيرًا من كنوز المناظر التى تثرى معلوماتنا عن السنوات المبكرة لأخناتون. ويمكننا هنا استخدام مجموعة من الصور التى التقطتها أورسولا شفيتزر (انظر الشكلين رقمى ٦، ٧) قبل عام ١٩٦٠، عندما كانت الكتل الحجرية لا تزال ملقاة خارج انكرنك قبل وضعها فى المخازن.





شكل رقم (٦): بعض قطع التلاتات الحجرية من معبد الكرنك . تصوير "شفيتزر".

شكل رقم (٧): بعض قطع التلاتات الحجرية من معبد الكرنك ـ تصوير "شفيتزر".

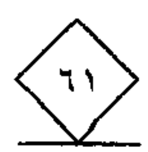


مرة أخرى العيد ـ سد

على هذه الكتل الحجرية، نجد أنه كان هناك دور مهم لعبه العيد ـ سد الذى احتفل به أخناتون بالاشتراك مع إلهه آتون. ولقد ذكرنا من قبل هذا العيد الخاص بتجديد الملكية فى الفصل السابق، بمناسبة احتفال أمنحتب الثالث به. ولكن بينما سعى الأب إلى أن يجمع كل آلهة الأرض من أجل هذا العيد ويجرى شعائره أمام مقاصير تحتوى على مختلف الأشكال الإلهية، كان ابنه يخطو خطوات سريعة من مقصورة إلى أخرى، تحتوى كل واحدة منها على آتون فقط، ممثلاً على هيئة قرص الشمس بأشعته. وبالإضافة إلى الموضوعات التقليدية مثل الرقص لأجل حتحور، فإنه كانت توجد مناظر جديدة وغير معتادة، فعلى سبيل المثال، يمثل إحداها الملك يمسك بمطرقة فى يده.

على أية حال، فإن تصوير العيد لا يمكن أن يكون هو نفسه شاهدًا على إقامته، لأن المصريين يخلقون دائمًا الحقيقة من خلال الصور وحدها. حتى إن أخناتون ذاته ونفرتيتى كانا يُمثلان وهما يقتلان الأعداء دون القيام بأى حملة عسكرية. علاوة على ذلك، فإن هناك بعض الأسباب تدعونا إلى الاعتقاد بأن أخناتون قد قام بتدشين المنزلة الرفيعة الملكية الخاصة بإلهه آتون عند الاحتفال بعيد ـ سد. وسواء أنه قد احتفل بعيد ميلاده الثلاثين فى نفس الوقت، كما يفترض البعض، فإن ذلك ظل أمرًا غير مؤكد بشكل كبير.

وبالرغم من أن الملك أخناتون قد خطط لإقامة "ملايين" أعياد ـ سد فى النص الخاص بلوحات الحدود المبكرة لعاصمته الجديدة، وتعهد على نفسه بالاحتفال بها هناك وليس فى أى مكان آخر، فمن الجَلىّ أنه لم يحتفل بأى عيد إعادة تجديد فى أخيتاتون، وعلى الأقل، فإنه لا يوجد أى دليل واحد على ذلك. فإن الاحتفال بأى عيد ـ سد حقيقى كان



يجب أن يترك آثارًا عديدة من النقوش التى كان من المفترض أنها تُكتب على الأوانى. وفى المقابل من ذلك، فإنه لا توجد سوى رغبة وحيدة للاحتفال بأعياد ـ سد منقوشة على إطار باب من منزل الضابط "تخو إن با آتون".

فرعون غريب الشكل

إن النقوش المحفورة على كتل أحجار التلاتات، والتماثيل الضخمة فى معبد جم با آتون تُعد أقدم شواهد على تحقيق أسلوب فنى جديد تمامًا من جانب أخناتون. ولقد وصف هينريش شيفر فى عام ١٩٣١، الانطباع الذى يُحْدثه هذا الأسلوب على المشاهدين فى الكلمات الآتية: "إن الشخص الذى يخطو أمام بعض هذه الصور لأول مرة يرتد ويتراجع عن هذه الأمثلة الجسمانية البغيضة والمثيرة للاشمئزاز. حيث يبدو رأسه منحرفًا فوق رقبة طويلة ونحيفة. وصدره ناهد، علاوة على ذلك أيضًا فإنه يوجد شىء ما أنثوى فى تكوينه. وأسفل بطنه المنتفخة وأفخاذه السمينة، فإن بطن ساقيه تماثل تمامًا ذراعيه الطويلتين والنحيلتين فى نفس الوقت. ونلاحظ أن وجهه به خطوط عميقة، وله جبهة متقلصة إلى الوراء بحدَّة وأيضًا ذقن ضعيفة".

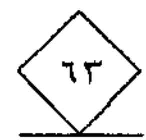
وكما رأينا، فإن شمبليون قد استخدم اصطلاح morbideszza (بمعنى: نعومة). وحسب ما يقول "ألفريد ڤيدمان" فإن صور الملك هذه "على هيئة قبيحة بشكل مخيف، بملامح مشوهة، وبطن متدلية إنما هى كاريكاتير كامل". أما ڤالتر ڤولف فهو يشهد "بالبشاعة المريضة، والتدهور العصبى" فيما يتعلق بتماثيله الضخمة بالكرنك، وكثير غيرها ليكرر موضوع الكاريكاتير. ومن الطبيعى تمامًا، أن الكتاب الحديثين افترضوا أن المعاصرين للملك اشتركوا فى الرعب الذى استحضره فى ذهنه شيفر، وأن كثيرين قد شعروا أن أخناتون أراد أن يصدم قباحته

المنفرة (انظر شكل رقم ٨) بتباين مُتعمَّد مقابل جمال الفن التقليدى. ولن ندخل فى تحاليل أسلوبية لفن العمارنة هنا ولكن على الأصح أو بالأحرى نمهد للتأكيد على بعض المعايير التى يمكن أن تنتج، علاوة على ذلك، ذوقه الفنى والتبصر فى عقلية هذا المصلح ككل.

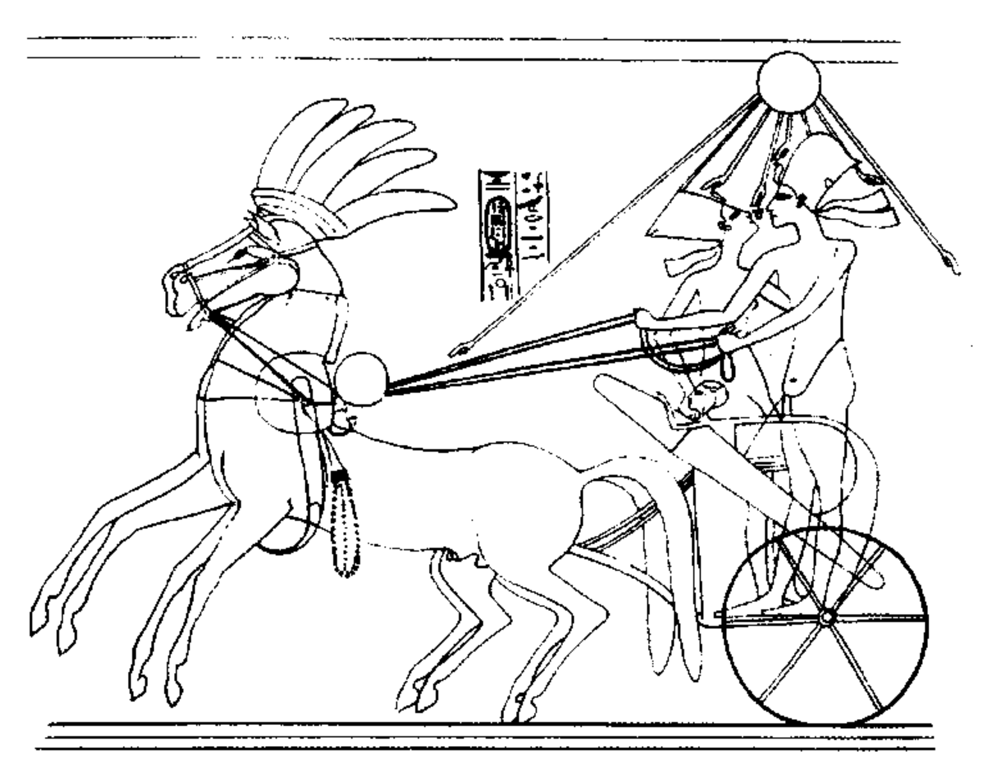


شكل رقم (٨): أخناتون (كسرة حجرية عبارة عن تجربة نحات) - حاليًا بمتحف برلين - من الحجر - أبعادها ٥ ٧/٨ × ٥ ١/٤ سم. تصوير "بوسنج".

إن التناسب الذى اعتدنا عليه فى النحت المصرى نجده قد نُحى بطريقة يمكن تسميتها تمامًا بأنها مرعبة ومخيفة؛ فى الحركة، والتعبير عن المشاعر، والإحساس العاطفى، والتغاضى عن أى شىء من أجل الواقعية، وكل ذلك هو القاعدة الآن. وجوهر هذا الفن الذى كان فى البداية يُظهر بوضوح اليأس، "كالقبح" فحسب، أو حتى "المرض" يمكن أن يُفهم بمقارنته بمدارس الفن الحديث التى تتعامل بحرية مع الشكل الإنسانى. وفى وقت مبكر عام ١٩٢٦، أطلق "شيفر" اسم "المذهب التعبيرى" على فن العمارنة، ولقد اتبع "ألكسندر شارف" نفس الفكرة، والذى كان ميالاً دون شك إلى استخدام هذا التحديد أكثر من التحدث عن "الواقعية"، على افتراض أن أخناتون كان فى الواقع يبدو مثل صوره. إن هذا الفن هو تحريف متأنق للواقع، وتمرد ضد المثالية الكلاسيكية لجمال وضعت قواعده مبكرًا فى الأسرة الثامنة عشرة.



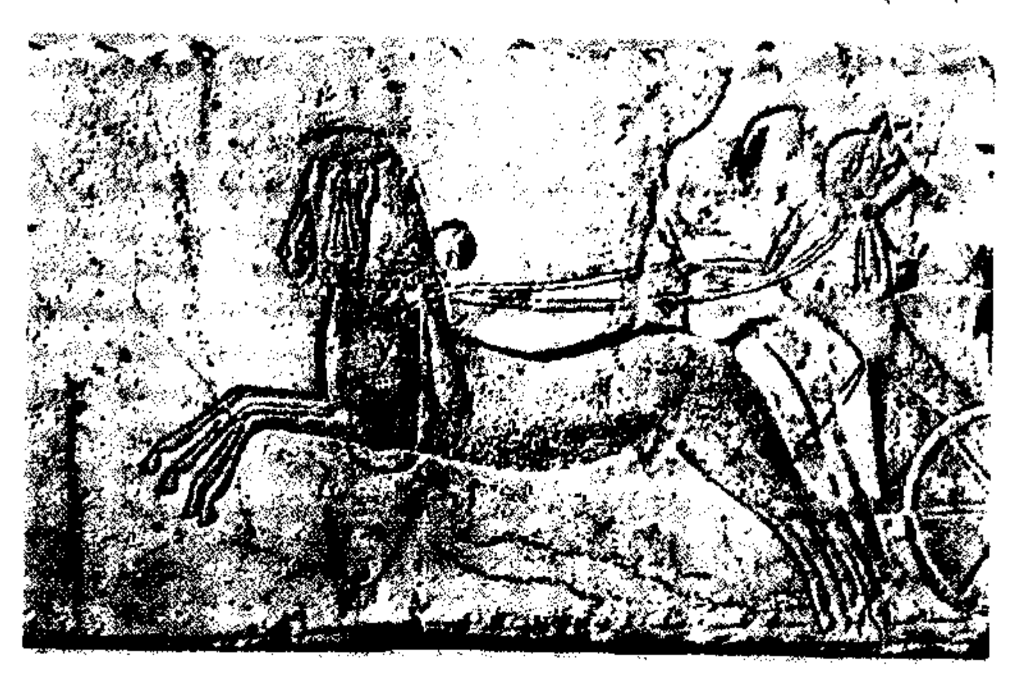
وكل شيء كان ساكنًا ومستقرًا وثابتًا في مكان الأبدية، أصبح الآن في حركة. وأصبحت المحاور الرأسية مائلة منحرفة مؤكدة بالجباه المسحوبة إلى الخلف والتيجان الممدودة الطويلة النحيفة. والخطوط الخارجية للشكل الآدمي المتورم والممتد إلى الوراء، خالقًا حركة رشيقة متزنة ومتناغمة لأفخاذ متورمة بأكثر مما ينبغي، وربلة الساق مثل تلك "التي للدجاجة" (كما يسميها توماس مان)، وحتى الذقن والشفتان فهي منتفخة. ويمكن أيضًا أن تقابل حركة جديدة في مقابلاته مع إلهه، بالتقديمات المرتفعة إلى أعلى لتقابل الأشعة المنبثقة من قرص الشمس. وأخيرًا، تميز حركة الملاطفة المازحة ومَودَّة العناق، أُلفة الملاطفة بين أعضاء الأسرة الملكية، التي مُثلت في مجموعة مناظر حية، وحيث تهفو وترفرف أشرطة من قماش تتدلى من الملابس والتيجان وقطع الأثاث.



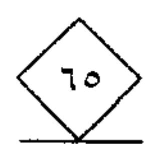
شكل رقم (٩): الزوجان الملكيان فوق عجلة حربية - نقلاً عن "نينا ديڤيز" في كتاب:
The Rock Tombs of El-Amarna, vol. 3, Memoirs of the Archaeological Survey of Egypt 15, pl. 32A.



ولقد أدخل أخناتون العَجلَة التى يجرها زوج من الخيل كوسيلة معبرة عن هذه الحركة الجديدة (انظر شكل رقم ٩)، وربما هو قصدها ليحاكى الحركة السريعة الرشيقة لمسار إلهه عبر السماء. ولا نجد فى أى عصر آخر أن احتوى الفن المصرى على مناظر عديدة من العجلات، والتى لم تعد تستخدم فقط فى المعارك الحربية أو فى الصيد، ولكن كوسائل سريعة للتنقل استخدمها الملك بوضوح بشكل أساسى ومنتظم، ولكنه ظل فى المعبد فقط يمشى بشكل متّسم بالاحترام. ونجد الابتهاج الغامر ونشوة السرعة تعم وتتخلل مناظر العربة. وعلى إحدى الكتل الحجرية التى عُثر عليها فى الأشمونين (هرموبوليس) نرى مجموعة من الخيل تعدو فى سباق تجاه ساحة واسعة مفتوحة، ولا شىء يوقف من حركتها السريعة، ونلاحظ أن أحد الأحصنة يدير رأسه مما ينتج عن ذلك منظر أمامى نادر (انظر شكل رقم ١٠).



شكل رقم (١٠): تفصيل لعجلة حربية - حاليًا بمتحف بروكلين - من الحجر الجيرى - أبعادها ٢١×٩سم.



ومن الملاحظ أن هذه الحركة تميز أيضًا صور السجود التى كانت شائعة بكثرة فى ذلك الوقت؛ مثل فريضة صلاة المؤمنين فى الجامع الإسلامى، فنجد مجموعة صفوف كبار رجال الدولة ينحنون نحو الأرض فى وضع صلاة تعبُّد الملك، مثلما يقوم أخناتون من وقت لآخر ممثلاً منبطحًا على الأرض أمام إلهه. ويمثل لنا الجزء العلوى من لوحة عُثر عليها فى الأشمونين العائلة الملكية تركع على رُكَبها تحت آتون المشع، بينما فى الجزء السفلى نراها تنبطح بشكل مسطح على الأرض، "تقبّل الأرض" كما عبر المصريون بذلك عن هذا الوضع.

لا خشية من العاطفة

ودائمًا مع الحركة، توجد العاطفة: التقبيل الإجبارى، والمعانقة، والملاطفة بين أفراد العائلة المالكة، وكذلك الحزن يخيم على الزوجين الملكيين عند نعش ابنتهما مكت آتون، ونفرتيتى كأم مربية، وكل المناظر التى تعبر عن الألفة والمودة التى تظهر فقط فى فن العمارنة. وكل هذا يقصد منه أن يصور مقدار الحب المنبثق من آتون بتكاتف مخلوقاته، كما ضرب مثلاً بذلك فى المحيطين عن قرب بفرعون. ولأجل ذلك، فقد اختفى أى مانع ضد تصوير العاطفة والتعبير عنها.

إن روح الحرية التى لم تكن معروفة حينذاك يبدو أنها بعثت خلال هذا الفن، ويشعر المرء أن الفنانين قد قاموا بعملهم بحرية بعيدًا عن التقاليد والعادات التى كانت متبعة من قبل. ولكن ذلك ما هو إلا مظهر واحد فقط كان قد استُكمل بتعهد قوى لمبادئ فرضها حديثًا أخناتون بشكل ملزم. وحتى "التعبيرية" فى هذا الفن لم تكن تعنى حرية، ولكنها بالأحرى تمثل إلزامًا مقيدًا، فهناك تأكيد دائم فى النصوص بأن الملك بنفسه كان يوطد الخطوط الإرشادية للإنتاج الفنى ويرسّخها.

ولم يكن أخناتون خَجُولاً من اعتراض حتى القواعد الأساسية للفن المصرى. ولقد حاول فنانوه أن تكون أياديهم تنعطف بجرأة وتقوم بتنفيذ المناظر الأمامية، ونرى على جدار معبد أُعيد تشييده فى متحف الأقصر (انظر شكل رقم ١١)، كيف أن عادة اتباع النسبة القياسية لم تعد ملزمة، ففى السجلين السفليين نجد الملك يقوم بتقديم قرابين فى المعبد وهو يُمثل هنا بشكل أصغر حجمًا من الرجال السائرين خلفه إلى المعبد حاملين قرابين وأدوات عبادة! كل ذلك ظهر كنتيجة لا بد منها بسبب الإبطال للقواعد الدقيقة المتزمتة التى كانت تحدد التكوينات المصورة منذ بداية الفن المصرى: فمثلاً فى حجم الأفراد الممثلة، كائنًا ما كانت آلهة، أو بشرا، أو حتى حيوانات، فهى لم تكن تعتمد على واقعة ظهورها، ولكن على أهميتها النسبية فى سياق المنظر. ولقد التزم فنانو أخناتون، من نواحٍ أخرى، بهذه القاعدة خاصة فى تصوير العائلة الملكية.



شكل رقم (١١): إعادة بناء حائط بمعبد أخناتون ـ حاليًا بمتحف الأقصر ـ تصوير "كرونجر".



إله واحد فقط

استمر التواجد والتعايش بين آتون والآلهة الأخرى لفترة قصيرة فقط. فقد كانت التعددية الإلهية التقليدية لا تزال حاضرة تمامًا وبكل ما فى الكلمة من معنى فى عيد ـ سد الخاص بالملك، حيث إن معابدهم وضِياعهم كانت مجبرة على الاشتراك فى تمويل هذا العيد الكبير وكذلك فى تمويل مشاريع الإنشاءات الجديدة، ومن ثَم فإن الحقوق المقصورة على آتون كانت فى الأول حقًا غير مطلق له. فهو إله مصرى مثل الكثيرين، وكان آتون المشع يظهر بمفرده فى المقاصير المقدسة للعيد ـ سد، بينما فى النص المهشم بشدة والذى يرجع إلى الصرح التاسع والمسجل عليه حديث للملك، نجد تباينا واضحًا ولافتًا للنظر بين الإله الجديد والآلهة الأخرى. وفى مقبرة "با رن نفر" (الذى كان لا يزال حينذاك يشغل منصب "رئيس أنبياء كل الآلهة"!) نقرأ نصًا يؤكد أن المرء يقيس ما يقدم من عطايا إلى كل إله (آخر) بمقياس مستوى معين، ولكن بالنسبة لآتون فإن الإنسان يقيس كل ما يفيض منه ـ وهذا وضع متباين مع ما نجده فى التحذير الموجود فى "قصة الفلاح الفصيح" الشعبية بألا يجب أن يملأ المرء حتى يفيض الكيل، أو "حتى لا ترهق ماعت"، كما نصح بشكل مشابه تمامًا الحكيم بتاح حتب.

بعد ذلك بفترة، أصبح آتون وأشعته هى الصورة المسموح بها فقط للإله. وإذا كان الشكل المركب من جسم إنسان ورأس حيوان من المفترض أنه اختفى، فإن الأيادى المنبثقة من الشمس هى التى أصبحت تصلح لأن تكون تذكرة للشكل الآدمى. وفى مرحلة مبكرة، كان من الممكن أن تبقى هذه الأيادى ممسكة بأى نوع من الأشياء، فعلى سبيل المثال، نرى فى مناظر قتل الأعداء، أنها تمسك مباشرة بالأسلحة الممتدة إلى الفرعون! وفى الارتباط بعيد ـ سد، فإنها تمسك



بالعلامة الهيروغليفية المحددة لهذا الاحتفال عن طريق تمنِّى تكرار عديد له. ولكن فى الشكل النهائى "لآتون المشع" بقيت فقط العلامة الهيروغليفية "عنخ" بمعنى "الحياة" هى الممتدة إلى أنفى الملك والملكة. إن الأشعة المصورة فى الفن ذُكرت مرارًا وتكرارًا فى الابتهالات الموجهة إلى آتون كإشارة ورمز لقرب هذا الإله "النائى".

أخناتون يعيد التشكيل والبناء باستخدام عنصر جديد

من العام الثالث إلى الخامس من حكم أخناتون، أخذ هذا الملك على عاتقه إعادة التشكيل والبناء باستخدام عنصر جديد بحيث كان له تأثير فى كل نطاق الحياة، والذى لا يمكن مقارنته بأى فترة أخرى فى تاريخ المصريين. فهذا الامتداد المتسع لإعادة التنظيم كان فريدًا ـ بحيث أصبح مؤثرًا فى الديانة، والفن، واللغة، والأدب، وبالتأكيد أيضًا فى الإدارة والاقتصاد، وبعد فترة قصيرة أصبح من الضرورى أن تُغلق معابد الآلهة التقليدية ويطرد كهنتها من خدمة الدولة أو إعادة تأهيلهم لمبادئ الدين الجديد. ولكن لم يكن هناك اضطهاد فى هذا الوقت، ومع ذلك، ففى العام الرابع من حكم أخناتون، أُرسل كبير كهنة أمون فعلاً "إلى الصحراء" فى بعثة إلى المحاجر. ومن الملاحظ، أنه لعدة أسابيع قليلة قبل تأسيس العاصمة الجديدة، أخبر المدعو "إيى" الملك بتقرير رسمى أرسله إليه من منف أن جميع الأمور فى أحسن حال فى معبد بتاح، وأن كل الآلهة كانت تتلقى قرابينها المقررة.

وبالرغم من أن إجراءاته أُخذت فى الاعتبار، وبشكل تدريجى كانت هناك بالقطع معارضة. وفى النص الخاص بلوحات الحدود، يتحدث الملك بنفسه عن "أشياء سيئة سمع عنها فى عامه الرابع بل وفى سنوات الحكم السالفة، بالرغم من عدم تحديد الاعتراض بالاسم،



فى سياق هذا النص المهشم بشدة، ولكن يبدو أنه منع كذلك مقاومة مقبلة. ومن الأدلة على ذلك هو التواجد العسكرى الذى نقابله فى ذلك الوقت مصورًا على الكتل الحجرية "التلاتات" الموجودة فى طيبة، وفيما بعد أيضًا فى المناظر المنقوشة على جدران المقابر المحفورة فى الصخر بالعمارنة. حيث نرى مجموعة من الجنود تنطلق بسرعة فائقة، وكذلك حراسًا آسيويين وسودًا مهيمنين يحيطون بالملك مانعين لأى مقاومة. حقًا، لقد كان أخناتون هو المؤسس الوحيد لديانة، ويملك كل الأدوات الخاصة بسلطة الدولة تحت أمره وتصرفه، ويجب أن نفترض أيضًا بأنه قد استخدمها بشدة ليحقق أفكاره. ولكن من المحتمل أنه كانت هناك مقاومة خفية فقط، فلقد أعطانا "العويل والنواح" انطباعًا كبيرًا بوجود رأى عاطفى واسع الانتشار بين عامة الشعب وكبار القوم السابقين.

لا يمكن التحدث عما كان مقدار الاستحسان المتسع لإعادة التنظيم، ولكن ربما لم تكن حاسمة لوجهة سير المصلح أيضًا. ولقد جلبت لنا خطوته التالية ألقابًا ملكية جديدة حذف منها ليس فقط اسم أمون المكروه، ولكن أيضًا الإشارات إلى مواقعه فى طيبة والكرنك فى اسمه "النبتى" الجديد، ولقد حلت مدينة أخيتاتون مقر إقامته المؤسسة حديثًا محل الكرنك. واستطاع أخناتون أن يحتفظ باسم العرش السابق "نفر خبرو رع" طالما هو ظل "الوحيد لرع" (وع إن رع)، ولكنه قام بتغيير اسمه الشخصى أمنحتب إلى الاسم المعروف به حاليًا فى العالم، والذى يُلفظ فى اللغة المصرية القديمة إلى حد ما مثل "أخانياتى Akhanyati" - "إنه هو المفيد لآتون"، أو ربما "إشعاع آتون"؛ أما ترجمته بـ"روح آتون" فهذه أقل ملاءمة لأن كلمة "آخ akh" تشير فى الواقع إلى روح الشخص المُتوفَّى فقط، بينما صيغة أخناتون "أنا ابنك الذى هو مفيد لك، والذى يرفع اسمك" تدل على المعنى أن "يكون

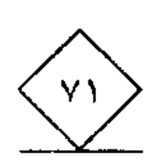
مفيدًا". ويغيب عن ذاكرتنا الفارق الدقيق فى نطق الاسم؛ فقد استخدمنا فى كتابنا هذا الصيغة التقليدية لاسمه وهى "أخناتون" بدلاً من "أخانياتى Akhanyati" الأكثر دقة ــ وذلك لأن النطق الصحيح المضبوط الموثوق منه فى اللغة المصرية القديمة ما زال من الصعب البتُّ فيه، حيث إن نظام الكتابة الهيروغليفية لم يحدد الحروف المتحركة.

"الطفل الجميل لآتون الحى"

لقد ظلت الألقاب التقليدية للفرعون راسخة، ولكن الملك ظل غالبًا سعيدًا بأن يلقِّب نفسه بـ"الطفل الجميل لآتون الحى"؛ وصور الملك على هيئة طفل كانت شائعة فى هذا الوقت، واستُخدمت أيضًا كتعاويذ حلت محل تعاويذ الآلهة المستبعدة فى الأزمان السابقة. ولم يغير آتون، "إله أخناتون" لقبه الملكى الشخصى لعدة سنوات تالية.

ويتوافق اتخاذ هذا اللقب الحديث مع وقت التأسيس المقدس للمقر الجديد؛ فلقد تم كلاهما خلال العام الخامس للتتويج. حينما قرر أخناتون أخيرًا ألا يقوم بعد ذلك بتزيين طيبة بمعابد جديدة من أجل إلهه الجديد آتون، وظل يبحث خارجها عن المكان المنشود الذى لا تشوِّش عليه منشآت مشيدة بالأسلوب التقليدى المعتاد أو مكرسة لآلهة تقليدية. وفعلاً، وجد هذا المكان فى موقع بعيد عن طيبة فى مصر الوسطى، بما لا يضطره إلى هدم أو تخريب أى شىء، ولكن يمكنه البناء فقط بكل بساطة.

فى نقل أخناتون للمقر الملكى، فإنه قد اهتدى بما قام به من قبل الملك أمنمحات الأول، مؤسس الأسرة الثانية عشرة خلال القرن العشرين قبل الميلاد، حين هجر طيبة وأنشأ مقرًا جديدًا فى موقع يبعد



عن القاهرة بحوالى سبعة وثلاثين ميلاً جنوب القاهرة، بجوار مدينة اللشت الحديثة. ولكن ذلك كان قد تم لأغراض سياسية فقط، دون أى غرض دينى، فى حين أن نقل المقر هنا على يد أخناتون كان فوق كل شىء ببواعث دينية (هجرة) من قِبَل هذا المصلح الدينى، ولم تأخذه هذه البواعث إلى أى موقع معروف من المراكز الدينية القديمة، بل إلى هذا الموضع القَصِىّ.

وقبل أن نلقى نظرة على مقر إقامة أخناتون الجديد، فمن الضرورى أن نقوم بتلخيص تعاليمه الجديدة التى قام بإذاعتها ونشرها، على الأقل فى خطوطها العامة.

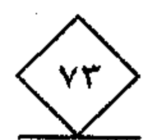
الفصل الرابع

ديانة جديدة

لا وجود لوحى إلهى

لم يترك لنا أخناتون أى كتاب مقدس، ومن ثم فإن ما أسسه لا ينتمى إلى ديانات الكتاب. وإن "كلمة الإله" بكل ما فى هذه العبارة من معنى لا يوجد تخيل لها فى الديانة الجديدة، حيث إن ذلك الإله الذى أُعلن عنه مؤخرًا ظل صامتًا. فآتون نفسه لم ينطق ببنت شفة، بل على العكس فإن أخناتون المبشر به هو الذى تكلم عنه. ومن ثم فإننا يجب أن نعتمد على الأدلة المستوحاة والمستخرجة من النصوص الخاصة بالملك وبكبار رجال دولته.

وتذكر لنا النصوص فى كثير من الأحيان "تعاليم" أو "تعليمات" أخناتون التى وضعها فى قلوب رعاياه. ولتأكيد ذلك، فإن الكلمة المصرية المستخدمة لهذا الغرض هى "سيبايت" التى تشير إلى أدب الحكمة المتداولة فى الكتابات التى ترجع إلى عصور سابقة حوالى أواخر الدولة القديمة، ولكن فى عصر العمارنة يبدو فى الحقيقة وعلى



وجه الحصر أن حالة التعاليم والتعليمات كان الملك هو فقط الذى يفصح عنها، ولا يوجد فى أى مكان آخر أى أثر للرسالات الدينية.

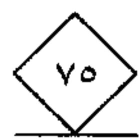
وبالنسبة لملك من الدولة الحديثة، فمن المثير للدهشة أنه كيف ترك لنا ملك صغير مثل أخناتون ما كتبه: فى لوحتى الحدود الخاصتين بعاصمته الجديدة، بنصيهما المختلفين: "الأنشودة العظمى لآتون"، التى تُنسب إليه - غالبًا - على الرغم من أنها قد سُجلت فى مقبرة آى (أيا) - وكذلك أيضًا نصوص لوحة الانتصار فى النوبة النائية، والتى أُقيمت دون شك هناك باسم أخناتون بوساطة نائب الملك بالإضافة إلى أنه توجد بعض النصوص الأخرى التى تعود إلى بداية حكمه، علاوة على مجموعة من التراتيل التى كُتبت فيما بعد. ومن ثَم، فمن حيث المصادر المكتوبة بخصوص ديانة أخناتون، فيمكننا أن نسترشد فقط ببعض المقاطع الموضحة من نصوص مقابر رجال دولته.

إن هذه المقاطع تتحدث بوضوح وببساطة عن هذه الديانة، وبالرغم من أنها مصادر هزيلة، فهى مع ذلك تعطينا صورة عامة تسمح لنا أن نحصل ونكتسب بعض الأُلفة والتعود على خصائصها الجوهرية. ولكن توجد أيضًا دلائل تصويرية، مثل: أشكال الإله آتون، والعائلة الملكية، ونقوش وافرة بشكل سخى عن أشكال المنشآت المعمارية، وأيضًا موضوعات ورسوم أخرى فى مقابر كبار موظفى الدولة، وجميعها تمدنا وتزودنا بنظرة فاحصة نحو المعابد والقصور. ولقد حاول أخناتون أن ينشر تعاليمه ويذيعها من خلال صور ترسخ فى الذاكرة، خاصة شكل قرص الشمس بأشعته، وكذلك مناظر العائلة المالكة. وكانت هذه الموضوعات مشروطة وضرورية بالنسبة لتصويرها ولم يكن مسموحًا للفنانين سوى القليل فى حرية العمل والاختيار، ولكن غزارة الموضوعات المصورة الجديدة كانت ولا بد أن توقظ الشعور

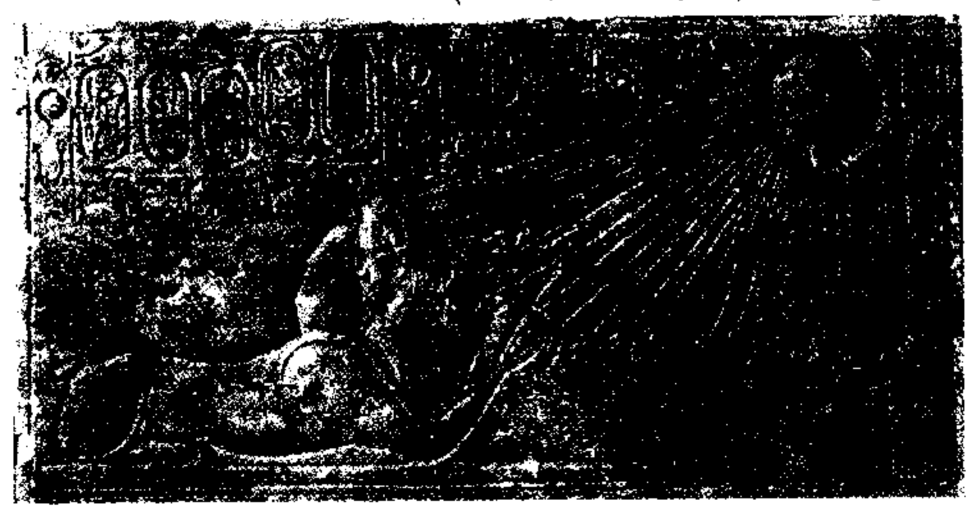
الفنى بقوة؛ لدرجة أن أى شىء أصبح من الممكن التعبير عنه مجازيًا أو رمزيًا. واستمر الحال هكذا بحيث أعطى تأثيرًا طويلاً بعد أخناتون، ولقد ظهرت وتطورت ثروة من الأشكال الدينية جديدة ليس لها مثيل خلال عصر الرعامسة، وكذلك فيما بعد خلال الأسرة الواحدة والعشرين. وكانت الطبيعة الإجبارية الملزمة للصور غير مألوفة ومستجدة، وكذلك أيضًا أسماء الإله خلال عصر العمارنة. ومن قبل، كانت تسود حرية كبيرة في اختيار الآلهة بأسمائها وألقابها فى مناظر التعبد، لدرجة أنها كانت عنصرًا مميزًا يذهب إلى عرض تشكيلة متنوعة مفعمة بالحياة مع تكرار بسيط كلما كان ذلك ممكنًا. وكان يوجد أيضًا تفاوت مسموح به فى تمثيل الآلهة ومجموعة الأبراج والكواكب السماوية التى كانت تندرج وتُقحم فيها. وفى الواقع، كان لكل معبود من قبل وفرة فى الأسماء، وفى مظاهر أشكال التجلى، وكانت الأبراج والكواكب تؤخذ فى الحسبان. أما الآن فلا يوجد سوى اسم واحد فقط محدد هو آتون، ذو شكل واحد محدد أيضًا، وتم استبعاد أى تغيير قد يشوبه، وحتى ألقابه فقد اختُزلت إلى عدد بسيط، وأصبحت ذات نمط ثابت.

إله كفرعون

لقد أشرنا توًا إلى مدى الصرامة والدقة البالغة التى كانت الحالة الملكية للإله يعلن عنها فى ذلك الحين. فلقد حكم آتون العالم كملك، وكان يمتلك الألقاب الملكية، ويضع الحية الحامية الملكية، واحتفل كذلك بأعياد التجديد الملكية. ومثلما تمامًا كان كبار رجال الدولة يضعون غالبًا اسم ملكهم على تماثيلهم، كذلك حملت تماثيل الزوجين الملكيين فى ذلك الحين، خراطيش الملك والإله. وكان دور آتون



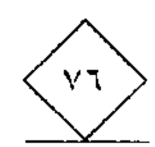
العالمى يظهر تصويريًا بأيادى الإله البعيدة التى كانت بالنسبة له هى كل شىء ممكن الوصول إليه. وبعد محاولات تجريبية مبكرة لإمداد قرص الشمس بأيادٍ، صارت الصورة الكاملة المشرقة ببساطة لآتون المُشع متطورة فى خطوة واحدة جريئة. ولكن قرص الشمس الواضح ذو النتوء التشكيلى الذى يظهر غالبًا كان لا يجب أن يقودنا لتفسيره على أنه كرة شمسية (انظر الشكل رقم ١٢).



شكل رقم (١٢): أخناتون على هيئة "أبو الهول" - حاليًا بمتحف الفن والتاريخ بجنيف - من الحجر الجيرى - أبعاده ٤٠×٢١سم.

فى الواقع لم يكن آتون هو قرص الشمس، بل بالأحرى الضوء الذى فى الشمس، والذى يشع منها ليوقظ العالم إلى الحياة، ويحفظه حيًا. ولقد أكد هينريش بروجش من قبل أن آتون كان إله الضوء، ولقد استخدم جان أسمان تقطيرًا منعشًا لهذه النظرية أى بعد تنقيتها وتطويرها. حقًا، منذ العصور المبكرة، فلقد استُخدمت الشمس بأشعتها فى منظومة الكتابة الهيروغليفية فى كتابة الكلمات التى تعنى "تشرق" والمماثلة لها.

وفى التباين، وفى الكشف عن وجوه اختلاف، بين آتون وذلك الهيكل الأسطورى الذى طُوِّقت فيه بإحكام المعبودات المصرية من



نواحٍ أخرى، فلقد ظل آتون حرًا من ارتباطات وأبراج فلكية كثيرة. فى الحقيقة، كان يقال عنه فقط إنه دائمًا أبدًا يخلق العالم من ناحية ثانية ويحافظ عليه حيًا، ولكن لم يعد هناك اهتمام فى الخلق الأوّلى للعالم. آتون "الذى خلق نفسه بأياديه الشخصية"، يخلق العالم باستمرار. فالرحلة الليلية خلال العالم الآخر، وإيقاع الهزيمة بأبوفيس، عدو الشمس، كانت قد اختفت حينذاك ولا يوجد أيضًا أى ذكر لمركب الإله، أداة النقل خلال مسار الشمس (ففى مصر بممراتها المائية التى لا تُحصى، كانت الآلهة تتنقل بالمراكب!).

فرعون كإله

كان آتون (أو رع حورآختى) هو الإله الخاص بأخناتون، فى حين أن الإله الشخصى لأى فرد فى المجتمع كان هو الملك ذاته ـ وكما حدد عالم المصريات أسمان طبيعته "فهو الإله الذى يظهر فى المواكب، والذى يقوم بإظهار العلامات والمعجزات، والذى كان يتدخل أيضًا فى مصير الأفراد، ويقبض بمقاليد الحياة والموت فى يديه". أما الموظفون فى قصر أخناتون المنوط بهم رعاية المواقع الحساسة فكانوا موضع ثقة تامة، بنفس الأفكار الموجودة فى "التعليمات الموالية للملك" التى ترجع إلى الدولة الوسطى وظلت بعد ذلك مستمرة ومنتشرة. فلقد كان الملك يُناشَد على أنه موزع لكل الأرزاق، وأُغدقت عليه أيضًا الألقاب الخاصة بالإله الخالق، ولقد استحضر محافظ العاصمة أخيتاتون هذه الفكرة فى عبارة "نفر خبرو رع هو الذى يُحضر إلى الوجود (أى يخلق)" كاسم جديد لنفسه.

ولم يكن هذا الوضع النظير المقابل للجنس البشرى مجرد دور تقليدى للفرعون، فلا شك أنه كانت له أصول فى حالة أخناتون



الخاصة بصفته الابن المحبوب لآتون. فمن قبل، كان الفرعون يعتبر نفسه "ابن رع" ومن ثم فهو يؤكد أصله الإلهى. ولكن كان أخناتون ابنًا لإلهه بطريقة أكثر من شخصية، وبهذا وضع بذرة الفشل لتعاليمه، لأنها تقوم دائمًا وتسقط دائمًا بشخصه ذاته. وعند علماء اللاهوت المصرى القديم، ظهر الجدل حول أن الأب والابن من جوهر واحد. فى المنظر الثامن بكتاب البوابات، ظهر وصف جديد للعالم الآخر الذى يرجع إلى فترة العمارنة (قبل أخناتون أو بعده)، حيث نجد أتوم يعبر عن وحدته الكاملة مع رع بالصيغة الآتية: "أنا الابن الذى انبثق من أبيه، وأنا الوالد الذى انبثق من ابنه"، مُلمحًا فى ذات الوقت فى سياق الكلام إلى علاقة الأب - الابن بأوزيريس وحورس.

وليس من شك فى أن آتون لم يكن مجرد معبود قومى، وإنما بالأحرى منير للعالم بأكمله بوصفه إله الشمس الكونى، فلقد ظل أخناتون دائمًا فرعون مصر ولم يكن نبيًا لكافة البشر. وعلى المستوى الظاهرى بكل معنى الكلمة، نعرف من ألقابه: أن أخناتون كان "رب الأرضين" أى مصر، بينما كان آتون رب العالم، وكان يُعبِّر عن ذلك بشكل ملموس "بالسماء والأرض".

وكانت التقوى الشخصية فى ذلك الوقت تكمن على وجه الحصر فى الولاء للملك، المقصود به أخناتون كشخص، ولم تكن هناك وساطة يمكن تخيلها. ولقد قمنا من قبل بالإشارة إلى المناشدات الزائدة المفرطة التى كتبها موظفوه على هيئة ابتهالات حقيقية نظموها ووجهوها إليه، مثلما أنشد به بانحسى:

لك الثناء والتمجيد .. يا إلهىَ .. الذى خلقنى،

يا من قرر الخير لى،

وجاء بى إلى الوجود ووهبنى الرزق،



يا من رعانى وحمانى بقوته الحيوية (كاه) !

أقدم ابتهالاتى إلى السماوات العُلاَ،

وأعبد رب الأرضين .. أخناتون:

إله المصير، معطى الحياة، رب السلطة،

نور كل أرض،

على نظرته المحدقة يعيش الإنسان،

نيل الجنس البشرى،

بقوته الحيوية (كاه) يشبع الإنسان،

الإله الذى يخلق العظماء، ويُحسِّن من وضع الفقراء

نسمة لكل أنف .. يتنفس بها الإنسان ويحيا !

وكان يُشار إلى أخناتون دائمًا وباستمرار على أنه نيل مصر، مجسدًا الفيضان السنوى، وكل خير الطبيعة، بل كان يسمى أيضًا "الأم التى تحمل الجميع، وهو الذى يغذى الملايين بطعامه"، وقبل عهد أخناتون مباشرة نجد أن رع إله الشمس فى أنشودة "سوتى، وحور" كان يشار إليه "بأنه أم البشر والآلهة"، وأصبح يُطلق عليه، فيما بعد "أم وأب" فى كثير من الأحيان.

العنصر الأنثوى: نفرتيتى

وهكذا، فإن أخناتون وإلهه تم احتسابهما جزئيًا، وإلى حد ما فى نطاق النشاط الأنثوى، وإن كانت نفرتيتى هى الطرف الثالث فى



التحالف، كما تحدثنا عن أهميتها هذه من قبل فى الفصل السابق. فلم تكن هذه الأهمية تدخل فى النطاق السياسى بل فى الطبيعة الدينية البحتة، ومن ثَم فقد كان لها تأثير يختلف تمامًا عن حالة الملكة "تى". فقد شاركت الملكة نفرتيتى فى الحكم دون أن تكون مشاركة فى المُلْك رسميًا. وكانت هى الإلهة الشخصية لأخناتون، فلقد ظلت برفقته مع آتون يكونون ثالوثًا مقدسًا، مثلما كان يحدث غالبًا فى مجمع آلهة الدولة الحديثة. حيث كانت مجموعة الكواكب السماوية تسطع حينذاك من خلال أتوم، الإله الأوحد فى بداية الخَلْق، وفى الإلهين شو وتفنوت اللذين انبثقا منه. ويبدو ذلك واضحًا بشكل كبير فى بداية الحكم، حيث نجد، على سبيل المثال، أن بعض التماثيل الضخمة للملك أخناتون تضع تاج شو المكون من أربع رِيَش. وفيما بعد، أصبحت الدلائل والإشارات أكثر عندما كان الزوجان الملكيان "يرفعان" أسماء آتون عاليًا.

ناصحون مُتيسَّر وجودهم

إن السؤال الذى يجب طرحه ما إذا كان هناك علاوة على الزوجين الملكيين أى أشخاص آخرين أخذوا دورًا فى تنمية هذا الدين الجديد. فلا نجد فى أى مكان أحدًا قام أخناتون بذكره لإحساسه أنه مَدِين له، بل بالأحرى كان يؤكد باستمرار أنه هو وحده فقط الذى يعرف آتون. وكثيرًا ما كان هناك تأكيد لتأثير هليوبوليس، مركز الديانة القديم لعبادة الشمس، على المعتقدات الجديدة فيما يتعلق بآتون ولا يمكن أن نجد دليلاً على ذلك، فكبير الكهنة هناك "عنن" أخو الملكة "تى" الذى من المؤكد أنه كان ضمن كبار القوم الذين يحيطون به

غالبًا فى القصر، ولكننا لا نعرف شيئًا حول مفاهيم ديانته أو تأثيره المحتمل. ولا تبوح لنا المصادر بأى شىء حول النزاعات الدينية للملكة تى، أمّ الملك، أكثر من أن المرء يجب أن يأخذ الحذر فى أن ينسب إليها بعض التأثير.

وبين كل الموظفين فى البلاط الملكى لأبى أخناتون، يبرز رجل يُسمى أمنحتب. إنه كان متميزًا عن رجال كثيرين آخرين يحملون نفس الاسم، الذى حمله حتى أخناتون فى البداية، وكان يُدعى "أمنحتب بن حابو" (انظر شكل ١٣)، وهو قادم من بلدة أتريب بالدلتا. وكان يحمل فى البداية لقب "كاتب المجندين"، والذى لم يكن لقبًا رفيعًا على وجه الخصوص، ولقد منحه ملكه رموزًا متميزة بشكل غير عادى ذات امتياز ملكى، لدرجة أنه كان الموظف الوحيد فى الدولة الحديثة الذى أُقيم معبدٌ جنازىٌ لشخصه فى البر الغربى بطيبة، والذى كان من نواحٍ أخرى امتيازًا مقصورًا على الملوك فقط. ولقد مُثِّل على هيئة كاتب حكيم ضمن مجموعة تماثيل بالكرنك، وفى العصر المتأخر تم تبجيله بصفته حكيمًا مؤلَّهًا، وكان هناك اتجاه وميل دائم على أن يُذكر فى نفس مكانة إيمحتب، مهندس أول هرم. ولقد أدار أمنحتب أيضًا مشروعات إنشائية مهمة لملكه، مثل نقل وإقامة التمثالين العملاقين ممنون، وفى سن متقدمة قام بالإشراف على عيد ـ سد الخاص بالفرعون. ومن ثَم؛ فمن المفترض أن ابن حابو كان يمتلك شخصية فذة رائعة غير عادية، فهو شخص قد عاش فى ذاكرة الناس، وأصبح من المرجح تمامًا أنه أعطى انطباعًا أيضًا لدى وريث العرش بأنه يزداد قوة. ولكن لا يوجد لدينا أى مصدر يُعلمنا عما كان أخناتون يضمر له بشكل ملموس.



شكل رقم (١٣): أمنحتب بن حابو، على هيئة كاتب - حاليًا بالمتحف المصرى بالقاهرة -
من حجر الجرانيت الرمادى - ارتفاعه ٥٠ سم. تصوير "هاوزر".



وفى نهاية حكم الملك أمنحتب الثالث، نجد وزيرين هما: رعموزا وعبر - إيل يقفان بالاسم فقط على رأس الإدارة الحكومية، ولكن لا توجد لدينا إشارة أو دلالة على أنهما قد مارسا أى مخطط دينى خاص. إن التغيير من الأسلوب الفنى التقليدى إلى الحديث، مع نقش شكل الزوجين الملكيين تحت قرص الشمس بأشعته، كان مسجلاً فى مقبرة رعموزا بطيبة (رقم ٥٥)، مما يدل على أنه قد أيد الإصلاح ظاهريًا، ولكنه من المؤكد أنه قد تُوفِّى مبكرًا بعد ذلك. وهناك شخصية أخرى كانت أقرب إلى درجة الوزراء، هى نائب الملك فى النوبة (كوش)، الذى كان فى ذلك الوقت يدعى "مرى مس"، الذى تبوأ وضعًا اجتماعيًا رفيعًا بسبب منصبه هذا. وكان لـ"آى"، دون أدنى شك، تأثير كبير جدير بالاعتبار. فمن الواضح أنه كان أخًا للملكة تى، وأيضًا مرشدًا للملك، وربما حماه، على افتراض أن نفرتيتى جاءت حقًا من تلك العائلة الشهيرة البارزة بأخميم. ولقد لعب آى دورًا مهمًا خلال فترة العمارنة بأكملها، ولقد سُجلت على جدران مقبرته، أنشودة الملك العظمى إلى آتون، مما يدفعنا بقوة على أن نفهمه على أنه كان مرشدًا للمصلح اليافع. ولكن يجب التأكيد فى تلك الحالة أيضًا أنه لا توجد لدينا أية مصادر أكيدة على ذلك تم العثور عليها.

وظل الموظفون الدائمون حينذاك مجرد أسماء، فما زالت شخصياتهم مجهولة لدينا. ولكن كانت توجد بلا شك دائرة من الموظفين بالبلاط الملكى الذين كانوا مخلصين أوفياء كرسوا حياتهم فى خدمة الملك الجديد وتعاليمه الدينية. ومن أجل هذه الزمرة المكونة من الملك ومن موظفيه، أصبح من الضرورى العثور على مكان جديد، غير مثقل بعبء التقاليد والأعراف، ويكون بعيدًا عن الآلهة القديمة، وغير متصل بشواهد وعلامات الماضى - أرض عذراء بمعنى الكلمة.



الفصل الخامس

مدينة من أجل إله

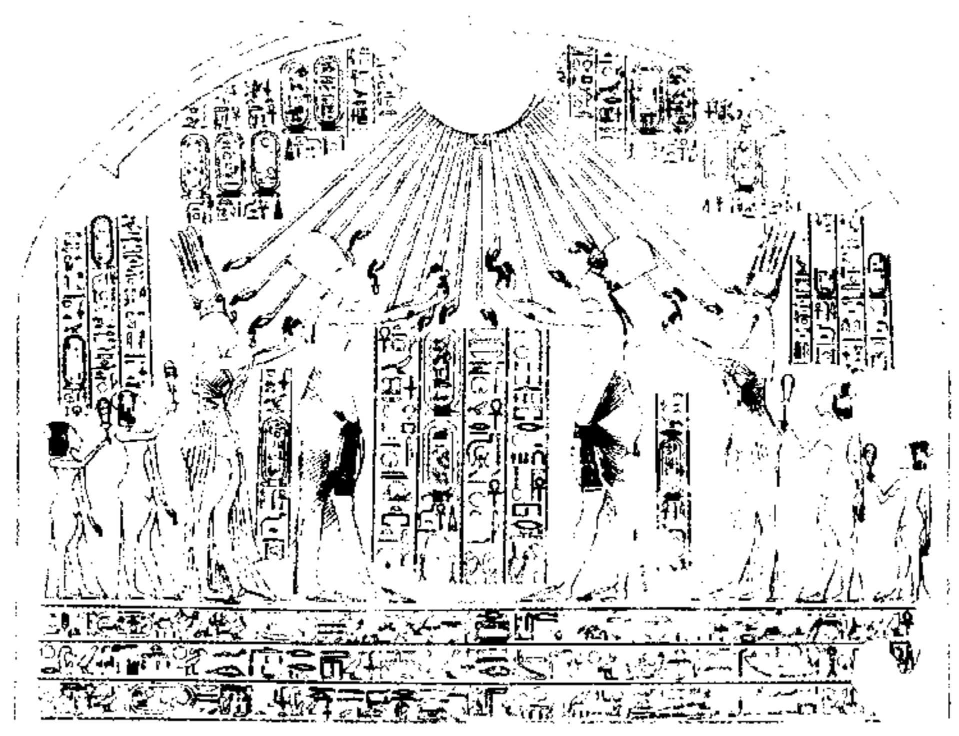
تأسيس أخيتاتون

بداية، أقام أخناتون لوحات حدود (انظر شكل رقم ١٤) حول المكان الذى اختاره لمقره الملكى مستقبلاً؛ من أجل أن يرسم الخطوط الكبرى لمساحتها المرتقبة فى احتفال مَهِيب مناسب. ولا ريب أن الأربع عشرة لوحة ـ أقيمت منها ثلاثة على الضفة الغربية للنيل، وإحدى عشرة على الضفة الشرقية ـ كانت تحدد حدود مساحة واسعة، وبرغم ذلك فإن المدينة الفعلية قُدِّر لها أن تقع فقط على الضفة الشرقية، حيث عثرنا على الجبانات أيضًا فى ذلك الموقع. أما "الغرب الجميل" الذى ظل حتى ذلك الحين عالم الموتى، فلم يعد له دور يلعبه.

إن التاريخ المسجل على أقدم ثلاث لوحات يمكن أن نقرأ فيه بعد إعادة ترميمها أنها أُقيمت فى اليوم الثالث عشر من الشهر الرابع لموسم "برت" فى العام الخامس من حكم الملك. وهكذا، تم الانتهاء منها خلال شهر واحد فقط بشكل مكثف بعد ذلك الخطاب الذى أرسله من منف مدير الإدارة "إيى" ابن أخ الوزير رعموزا إلى الملك الذى كان



ربما يعسكر فعلاً فى تل العمارنة. وفى هذا الخطاب، يبلغ "إيى" الملك الذى كان لا يزال يُسمى أمنحتب، بأن كل شىء على أكمل وجه فى معبد بتاح بمنف، وأن القرابين المخصصة حسب الأوامر تم تنفيذها بكامل مجموعها إلى كل آلهة وآلهات منف، دون منع أى شىء منها. كل ذلك كان يتم باسم الملك، ولقد أشار "إيى" بوضوح إلى علاقة الملك بالإله بتاح كالآتى: "إنه والدك الحقيقى، الذى انبثقت منه".



شكل رقم (١٤): الجزء العلوى من لوحة الحدود الخاصة بأخناتون ـ نقلاً عن "نينا ديفيز" فى كتاب:

The Rock Tombs of El-Amarna, vol. 5, Memoirs of the Archaeological Survey of Egypt 17. pl. 26.

ونحن ندين بالفضل فى معرفة مخطط (سيناريو) إقامة العاصمة الجديدة للفلكى الأمريكى "رولاند ويلز" الذى قام بدراسة اتجاه المعابد المصرية نحو الشرق. وحسب رأيه أن التاريخ المختار، لأى مراقب، هو الذى كانت فيه الشمس المشرقة تبزغ مباشرة على طول المعبد الصغير، ذلك الذى هو المعبد الجنازى للملك، من فجوة عميقة فى



الأفق الشرقى حيث نجد وادى الصحراء الذى يحتوى على المقبرة الملكية تبدو للعيان مفتوحة على سهل العمارنة العريض المتسع، حوالى عام ١٣٥٠ قبل الميلاد، وكان ذلك اليوم هو الرابع من مارس حسب التقويم الجولياني، أو ٢٠ فبراير حسب التقويم الجريجورى. وكان من المناسب جدًا لديانة النور الخاصة بأخناتون أن يوم التأسيس قد حدث عندما انبثق آتون من الوادى، ذلك الذى حدده الملك بعلامة مميزة لمقبرته هو وعائلته. حيث كان يفيض بضوئه على السهل المُقدَّر أن يصبح موقعًا للمدينة. وبالرغم من أن افتراضات "رولاند ويلز" كانت جذابة وشائقة؛ لكنها وجدت أيضًا بعض الاعتراضات، فمثلاً: لم يكن محور المعبد موضوعًا بشكل دقيق، ولم يكن واضحًا بدقة كيف كان شروق الشمس يُحدد فى تلك العصور القديمة. ومع ذلك، فالاسم الحقيقى المطلق لمقر الحكم الجديد، أخيتاتون ـ "أفق (أو، مكان الضوء) آتون" ـ مخطط له أن يكون على صلة بالشمس كجرم سماوى.

ولوحات الحدود التى لا تزال قائمة مؤرخة بالتحديد فى العام التالى، من ذات التاريخ فى العام السادس، ثلاثة منها تحدد بدقة المساحة المتسعة على البر الغربى للنيل، ومع ذلك لم يُبنَ أى شىء فوقها. وكانت المساحة الممتدة بأكملها دينية الصفة ومقدسة مكرسة للإله الجديد "بتلالها، وصحراواتها، وحقولها، ومدنها، وبسكانها، وحيواناتها، ونباتاتها"، مثلما تذكر لنا نصوص اللوحات. ولقد كانت هذه التقديمات إلى الإله مدعمة بيمين مقدسة حيث إن الملك قد حلف على ذلك بحياة آتون، وأيضًا بحياة زوجته وبأولاده. ولقد كُرست العاصمة الجديدة لآتون "كأثرٍ باقٍ إلى اسمه لكل وقت" ـ شاكرًا للوحى الإلهى، لما قام به الإله نفسه بإرشاده إلى هذا المكان الذى يفى باحتياجاته المثالية. فلا يوجد أى إله حق فى هذا المكان، بحيث لا يمكن أن يُتلف أو يُنهب أبدًا، فهو بيئة طاهرة نقية لأشعة آتون.

كان هذا هو المكان الذى يستطيع فيه آتون وابنه المحبوب المبشر أن يحكما منفردين بنفسهما، وحيث يستطيع قاطنوه أن يكرسوا أنفسهم كلية فى خدمة الفرعون وإلهه، غير محملين بأى آثار من الماضى. حينذاك أصبح أخيرًا الإدراك والفهم الكامل للديانة الجديدة ممكنًا؛ وصارت السنوات التى تلت ذلك دائمًا أبدًا أكثر صفاء ونقاء، ولكنها أيضًا أكثر تطرفًا وصرامة. وعلى أية حال، سوف نعود إلى صيغة مدروسة من التعاليم فى الفصل القادم.

إن الصحراء شبه المستوية على الضفة الشرقية، تقطعها منخفضات ضحلة، مما أعطى الفرصة لخلق موقع جيد وملائم للعاصمة المرتقبة. أولاً، أُقيم معسكر، كما ذُكر فى النص الأخير للعام السادس، ومن هناك، كان الملك يستطيع أن يفحص ويفتش رسميًا على أعمال الإنشاءات عندما يزورها. وفعلاً، تقدم العمل سريعًا ـ وكان تكرار القَسَم الملكى فى العام الثامن من حكمه يمكن أن يحدد موعد تحرك البلاط الملكى إلى مقر الحكم الجديد فى ذلك التاريخ المبكر. ويجب أن نتخيل موقع التشييد الضخم حينذاك فى العام الخامس، وكانت هذه السنة التى بدأ فيها التسلُّم المنتظم للنبيذ الخاص بمدينة آتون. وفى العام السادس، كانت لا تزال ضِياع الإله أمون فى الدلتا تشارك هذه الإمدادات.

مقر إقامة فريد

إن المدينة الجديدة، والتى شُيدت فى الواقع من سطح الأرض إلى أعلى ـ واستُخدمت فيها كميات ضخمة من قوالب الطوب اللَّبِن، حتى فى المنشآت الحكومية ـ لم يكن بها مقر إقامة ملكى معتاد، ولكنها بالأحرى، كانت مكان عبادة مكرسًا لخدمة آتون، ونبيه أخناتون وعائلته (انظر شكل رقم ١٥). وتخبرنا المقابر الصخرية الخاصة بكبار



الموظفين والمداخل المنقوشة لمساكنهم، عمن حُدد مقرهم الثابت هنا تحت نفوذ الملك. إنهم كانوا المستخدمين فى مقصورة آتون مع كبير كهنته "مرى رع"، ورجل الإدارة ومراقب الماشية على رأسهم، وكذلك المسئول عن القصر، والمشرف على جناح الحريم، والطبيب الشخصى للملك؛ ورئيس المدينة وهيئة إدارة المدينة الجديدة، وكَتَبة المعبد وموظفو الخزانة، والمهندسون والفنانون؛ والضباط وموظفو الشرطة. وكان أهم رجل هو "ماحو" رئيس الشرطة التى كانت زخارف مقبرته تحتوى على مناظر من حياته الوظيفية؛ وكانت هناك مناظر كثيرة من نواحٍ أخرى لم تعد معتادة بعد فى مقابر العمارنة، حيث أصبح الموظفون يتراجعون خلف مناظر العائلة الملكية، الذين كان عليهم الاعتماد كلية فى ذلك الوقت للنجاة والخلاص فى العالم الآخر.

من بين الموظفين فى أخيتاتون، نجد أحد الوزراء، ولكن لا أحد من العقول الأخرى للإدارة المدنية، وبالطبع لم يكن هناك سوى من خدموا الإله آتون ونبيّه أخناتون. وبشكل واضح لم يكن من المقصود من المقر الجديد أن يكون مقر إدارة مصر. فقد ظل ذلك المفهوم موجودًا فى منف حيث انتقل مقدار كبير من إدارات الدولة إليها من قبل أيام الحكام السابقين لأخناتون من طيبة البعيدة إلى حد ما. وعلى الرغم من ذلك فإن الموقع المفتوح للمدينة الجديدة، كان بلا أسوار ولكن من الواضح أن حرية الوصول إلى المدينة أو الاقتراب منها ظلت ممنوعة على أشخاص غير المصرح لهم بذلك. ولم يظهر للطبقة الاجتماعية الدنيا أى تواجد فى شكل المدينة العام؛ فلم يكن للخدم أو العبيد أية بيوت فيها، ولكن بالأحرى كانوا مدمجين فى عائلات أرباب أعمالهم، أتباع الملك. ولم تستطع أن تنمو بسرعة شديدة طبقة العمال ذوى الأعمال المدنية فى هذا المكان حيث كانت للسكان أعمالهم المحددة. ومن ثم، فلا نتوقع وجود مجاورة فقيرة فى منطقة أطلق عليها عالم المصريات "يواكيم شبيجل" إنها "مدينة ڤيلات وقصور".



شكل رقم (١٥): خريطة أخيتاتون – قام بتنفيذها "رولين" نقلاً عن مصادر مختلفة.

١- مدينة الشمال. ٢- المقابر الشمالية. ٣- القصر الشمالي. ٤- الضاحية الشمالية.

٥- لوحة (V). ٦- لوحة (U). ٧- إلى المقبرة الملكية. ٨ - التل. ٩- المعبد الكبير.

١٠- قرية العمال. ١١- المحفوظات. ١٢- القصر. ١٣- المعبد الصغير (حوت آتون).

١٤- الضاحية الجنوبية. ١٥- المقابر الجنوبية. ١٦- الحاج قنديل. ١٧- العماريا.

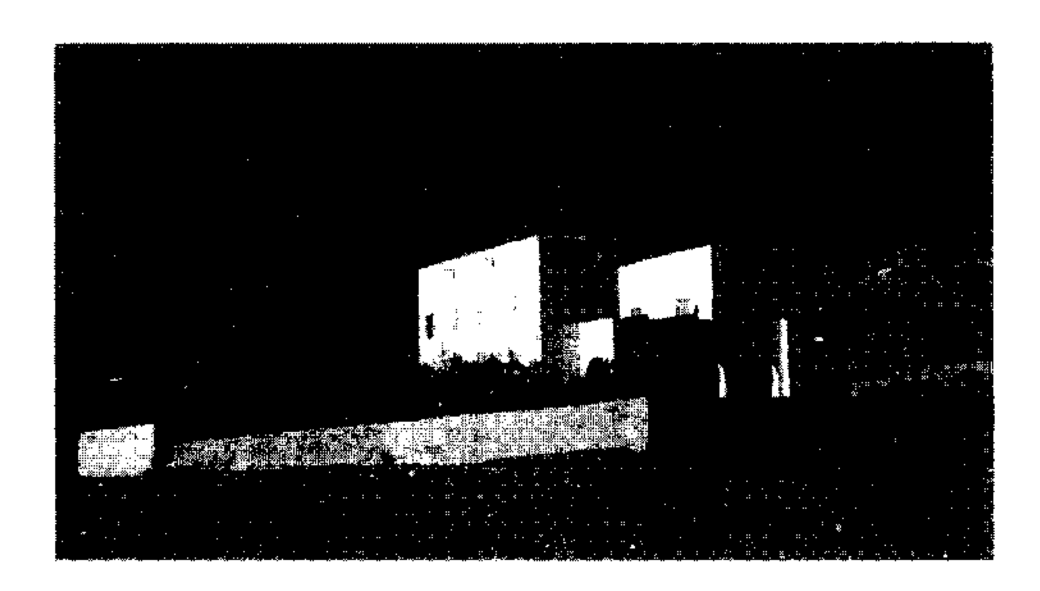
١٨- مارو آتون. ١٩- الحواتا. ٢٠- لوحة (M). ٢١- لوحة (N).



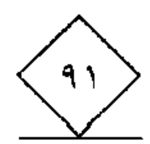
وفى واقع الأمر، كان التخطيط العام للمقر الجديد غير معتاد أيضًا. ففى الشمال وفى الجنوب، نجد قطاعات مليئة بالفيلات ـ ولم تكن بأية حال من الأحوال على نموذج أية مدينة مصرية قديمة ـ تحيط بمركز "رسمى" يحتوى على قصر، ومعابد، وثكنات، ومكاتب حكومية، ومخازن، ومحفوظات، وهلم جرًا. ولم يتم تخصيص حى معين للورش، لأنها كانت مرتبطة بأُسَر مستقلة. ولم نعثر أيضًا على أى بقايا أو آثار معمارية للمتاجر، والخانات، والمدارس، فمن المنطقى أن نبحث عن دُور التعليم فى نطاق المعبد. وحياة الشارع كما هو متوقع فى مناخ جنوبى، لم يكن من المستطاع أن تتطور هنا. وكان الشارع الرئيس، الذى يبلغ عرضه أكثر من ثلاثين قدمًا، ويمتد متوازيًا مع نهر النيل، استُخدم فى الأساس لرحلة العجلات اليومية الخاصة بالملك وحاشيته من قصره فى الشمال إلى دور العبادة فى مركز المدينة، وهى رحلة طولها أميال عديدة. ولقد ذكرنا من قبل أن أخناتون كان أول فرعون يكتشف العجلة التى يجرها حصانان، كوسيلة نقل سريع، وأول ملك يظهر بذلك فى الصورة الملكية. ففيما سبق كانت مناظر المعارك الحربية والصيد فقط هى التى تحتوى على هذه العجلات، التى اعتاد المصريون عليها فى الدولة الحديثة فقط. وفى ذلك الوقت، استخدمها أخناتون فى كل مناسبة كتعبير عن الحركة التى ميزت أيضًا الأسلوب الفنى الجديد فى تلك الفترة. وربما كان سكان هذه المدينة يتلاقون مع الفرعون فى أغلب الأحوال من خلال السحب الترابية التى يثيرها موكب العجلات.

وتبعًا لتقديرات معقولة، فإن الكثافة السكانية بأكملها يجب أن تتراوح بين خمسين ومائة ألف نسمة. وإن ترتيب وتسلسل المساكن يمكن أن نتبينه من خلال التخطيطات الأرضية المحفوظة التى لم يكشف عنها الأثريون بعد. ونجد أن كبار رجال الدولة يعطون لمشهد

المدينة العام عظمة وفخامة. فقد كانت لمنازلهم وما حولها مداخل كان يمكن للعربات التى تجرها الخيول أن تستخدمها، وعندما يكون ممكنًا، فإنهم ينهجون وينسخون الطراز الملكى فى السفر بالعجلة. وأحد كبار الموظفين فى مقر الحكم، ويُسمى "آنى" قام بتخليد نفسه على لوحة مقبرته بعربته، وسائقه الخاص به وكان يدعى "ثاى". وبالإضافة إلى كل ذلك، فقد كانت الألقاب وأسماء المُلاَّك تسجل فى مدخل بيوتهم منحوتة دائمًا فى الحجر، وهو أسلوب من نواحٍ أخرى كان معتادًا فى المقابر فقط. وكانت مساكن هؤلاء السادة تحتوى على حجرات عديدة قد تزيد على العشرين، متجمعة حول أعمدة مركزية، وكان هناك أيضًا فناء عبارة عن ساحة للدار، بالإضافة إلى أماكن خدمية مثل الإسطبلات والمخازن والورش، وعندما يكون الوضع متاحًا فيزود المنزل بحديقة خاصة؛ مما يدل على مدى الرفاهية والإسراف الواضح الجلى فى تلك المنطقة الشحيحة بالماء (انظر شكل رقم ١٦).



شكل رقم (١٦): البيت الألمانى القديم، شيده "بورخارت" عام ١٩٢٦ على طراز فيلا بالعمارنة - تصوير "هورنونج".



الراحة مطلوبة

أما المنازل متوسطة الحجم، فقد كانت تبلغ فى المتوسط حوالى أربعين ياردة مربعة وتحتوى على عدد من الحجرات، ويجب أن نتذكر أن الأسطح المستوية ظلت أيضًا مستخدمة. وزُوِّدت منازل كثيرة بحمامات ودورات مياه، وغالبًا ما كان أصحابها يمتلكون أيضًا نافورات خاصة بهم، ومقصورة عبادة لتعبُّد صورة الملك وعائلته تحت قرص الشمس بأشعته الممتدة. ويمكن تقدير درجة ومنزلة أهل البيت أيضًا بسمك جدرانه، التى كانت دائمًا بما فيها من فتحات تهوية تستخدم للتحكم فى الطقس من خلالها. وأكثر من نصف المنازل كانت لها جدران غير سميكة لا تزيد على سمك نصف قالب من الطوب، أما الجدران الباقية فوصل سمكها إلى ثلاثة قوالب، مما كان يعطى حماية أكثر ضد الحر والبرد. وكانت هناك أيضًا محاولة بإحاطة منطقة المعيشة الوسطى من كل جوانبها بحجرات إضافية عديدة بقدر الاستطاعة، مما يجعل الطقس المتقلب فى المستوى الملائم. ولقد عاشت القيادة السياسية والدينية فى هذه البيوت الراقية دائمًا مع مساعديهم المباشرين، بينما كانت المساكن الأكثر بساطة مخصصة للطبقة الأكثر عددًا والأقل فى المستوى الاجتماعى، التى كان يقع على كاهلها كل المهام والأعمال الشاقة المنفذة فى هذا المكان.

وكانت المناطق المتاخمة التى عاش فيها الموظفون، محصورة بقربها من النيل الذى استُخدم كطريق عام ومصدر للمياه. وإمدادات المياه كانت أيضًا تمد الحدائق الخاصة والعامة التى تميز بها المشهد العام للمدينة. ولقد قصد الملك أن يدمج قصره مع شمال المدينة كلية ببيئة طبيعية عن طريق الحدائق والجداريات. وبالإضافة إلى ذلك، فقد كانت المناظر والمقاعد الخشبية الطويلة المتقنة توحى "بحديقة حيوانات" مليئة بحيوانات صحراوية برية، والتى يستطيع أخناتون أن

يلاحظها هنا عن قرب؛ مما تجعله يسعد بعناية إلهه لكل هذه المخلوقات. ولم تكن هذه الحديقة، كحدث طارئ، بدعة أو ابتكارًا لأن هذه الحديقة بها معظم الحيوانات المجلوبة الممكنة ـ والتى كانت أشكالها تظهر فى مناظر الجزية المقدمة من البلاد الأجنبية ـ فهى فعلاً فى العصور القديمة قد شكلت جزءًا من ادعاء الفرعون بسيطرة عالمية بقدر المستطاع على امتداد الحدود الخاصة بالعالم المنتظم.

ولقد قام أخناتون بشغل مساحة طويلة ضيقة نسبيًا من الأرض لا تزيد تقريبًا على ثُلثَىْ ميل فى العرض، بينما محورها من الشمال إلى الجنوب الذى يحذو حذو مجرى النهر بطول يصل إلى أكثر من ميلين أو أكثر من خمسة أميال ونصف الميل شاملة الأحياء النائية البعيدة عن مركز المدينة. هذه المساحة شُيدت عليها المبانى بشكل متناثر غير كثيف، وهذا أمر فى الواقع غير معتاد بالنسبة لأية مدينة فى الشرق الأدنى، وكانت توجد كذلك وفرة فى الحجرات بكل منزل للزيادة المقبلة فى الكثافة السكانية.

وإلى مسافة أبعد جهة الشرق، وفى وسط الصحراء بالتحديد توجد مستوطنة كان من المفترض أنها أخذت مكانة قرية دير المدينة بغرب الأقصر، فمن الممكن أن الحرفيين من أهل طيبة الذين كانوا يعملون فيما سبق فى المقابر الملكية والخاصة فى البر الغربى بالأقصر قد أُعيد توطينهم هنا معًا ككل جملة واحدة. بينما لم يكن لمقر الإقامة نفسه أسوار، أما هنا فقد أحاط سور بالجزء المركزى على نحو كثيف من المنازل المحتشدة والمتراصة، بالرغم من أن عددها سبعون فقط. وكانت المياه تمد هذه المستوطنة من الخارج، واستطاعت الحفائر البريطانية أن تتحقق من بقايا زريبة واسعة للخنازير التى كان القرويون يعتمدون عليها بالإضافة إلى المؤن التى يتلقونها من الدولة. وبالرغم من أن الخنزير يُعتبر حيوانًا غير نظيف فى مصر القديمة، إلا أنه



استخدم بالتأكيد اقتصاديًا، واستخدم أيضًا فى التخلص من القمامة. ومن ثَم كان زائر هذه العاصمة يستطيع أن يصادف فى شوارعها ليس فقط الزوجين الملكيين وبطانتهما، بل أيضًا قطعان الخنازير برعاتها.

وكان الموظفون فى هذا المقر الملكى يتسلَّمون مرتباتهم على هيئة غلال كما نراها فى مبنى أسطوانى عالٍ محكم تُحفظ فيه، أو فى أفران منازلهم. وكانوا يستطيعون استخدامها فى دفع أجور خدمهم، وكذلك فى تبادلها بالبضائع الضرورية الأخرى. ويمكن أن نفترض، زيادة على ذلك، أنهم شاركوا فى الطعام الذى كان يقدم يوميًا من أجل الإله آتون على المذابح العديدة فى معبده والتى من المؤكد أنها كانت ترفع مرة أخرى فى نهاية الشعائر. وفى معظم المصادر المحفوظة كان الدفع يحسب بأرغفة الخبز والجِعَة، أكثر المنتجات الطبيعية أهمية فى مصر، ولقد تطور استخدام سك العملة فى العصر المتأخر، كوسيلة دفع للمرتزقة اليونانيين.

مدينة النور

كانت أخيتاتون مدينة مقامة من أجل آتون، إله الضوء الذى انبثق من الشمس ومن وجهة نظر أخناتون فهو الذى أعطى الحياة إلى العالم. وليعبر عن هذا المفهوم ابتكر صورة بارعة وبسيطة لقرص الشمس بأشعته وبأياديه العديدة. إلى درجة أن هذه الأيادى الإلهية يجب ألاَّ تعوقها أية وسيلة من الوصول إلى أى مكان، والاقتراب من أى شىء، وكانت المذابح مقامة فى فناء المعبد تحت السماء المفتوحة، بينما كان طريق الشعائر الخاص بالملك والمؤدى إلى المعبد لا يغطيه سقف، ضامنًا بذلك اتصالاً متواصلاً مستديمًا وثابتًا بالإله وبصورته المرئية، أى الشمس. ومن ثَم كانت لا توجد قاعات مُعمَّدة

مظللـة، أو حجرات داخليـة مظلمـة مثـل مـا هـو موجـود فـى المعابـد التقليدية.

وحسب مناخ مصر، فقد كان هذا ابتداعًا جعل ذلك عبئًا غير تقليـدى علـى حاشية الملـك. فربمـا كانـت توضـع مظلـة فـوق الملـك وزوجتـه، أمـا المحيطـون بـه فلـم يتلقـوا أى عنايـة. ولقـد حفظـت لنـا المراسـلات الدبلوماسية (خطـاب العمارنـة رقم ١٦) شـكوى وتذمرًا من الملك الآشورى الذى يسمى "أشور باليت"، ويخبرنا فيها بأن سفراءه كانوا يُجبرون على الانتظار تحت وهج الشمس إلى أن يسمع لهم الفرعون ـ ويذكر الخطاب صراحة بأنهم "كانوا يتركونهم يموتون تحت الشمس!" وهذا يبين مدى تطرف الديانة الجديدة حسب ما أعلنه أخناتون عن مقدرة الضوء، كل ذلك أدى إلى إنهاء الحياة فى هذه المدينة.

وفى تاريخ مبكر، فُسِّر القسم الملكى على لوحات الحدود من الباحثين، عند علماء المصريات بأنه يعنى أن أخناتون كان يقصد ألا يغادر مقره الجديد. وهذا لا ينبثق من النص، حيث إن أخناتون كان يعطى تعليمات سريعة فى حالة غيابه عن المدينة، ولكنه دون شك قد فضّل الإقامة فى أخيتاتون، ليعمل على تنمية تعاليمه إلى حد أبعد، وهى التى سوف نتحدث عنها فى صورتها الأخيرة فى الفصل القادم. ولقد خضع الفن كذلك إلى مدًى أبعد فى التطور. فإننا نرى أن المناظر التى على لوحات الحدود لا تزال تستحق التقدير لكونها أسلوبًا مبكرًا إلى أقصى حد لفن العمارنة، فهى أقل تزمتًا، وأكثر نضجًا فرضت نفسها بسرعة فى المقر الجديد، ولعل أصدق أمثلة على ذلك أيضًا تلك الأعمـال التـى عثرنـا عليهـا فـى ورشـة (سـتوديو) تحـتمس وزملائـه الفنانين. فتلك هى الفترة التى نُحت فيها تمثال رأس الملكة نفرتيتى المحفوظ حاليًا فى متحف برلين، وكذلك الأقنعة الجصية نابضة بالحياة، والتى تبين صور الوجوه بشكل عبقرى.



الفصل السادس

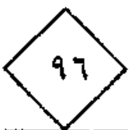
التعاليم المحضة

مقاصير جديدة من أجل آتون

فى المقر الجديد، وجد أتباع آتون أنفسهم فى وضع مثالى من أجل مساعيهم، حيث استطاعوا تكريس أنفسهم فى حياة غير مقلقة لخدمة التعاليم الجديدة حتى وصلوا إلى حد الكمال.

لم تصبح المعابد والمقابر زائدة عن الحاجة بالنسبة لتعاليم أخناتون، بالرغم من الابتكارات والابتداعات التى استتبعتها. فلقد شكلت مقاصير آتون المركز الروحى لمقر الإقامة الجديد لأخناتون، بينما قام على لوحات حدوده بتحديد المؤن والتدابير الخاصة بشكل واضح محدد ودقيق بالنسبة لإعداد المقابر فى الجبل الشرقى. ولكن تنظيم ومدلولات هذه المنشآت اختلفت جوهريًا وفى الأساس عن تلك التى كانت فى الماضى من قبل.

فمن قبل، كان كل معبد مصرى يُدرك على أنه مقصورة خاصة بتمثال عبادة الإله. وحيث إن آتون لم يكن له تمثال أو شكل بجانب

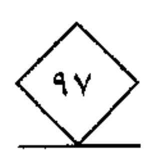


الشمس المشعة، لذلك فإن كل العالم فى الواقع يُعد مقصورته. وحيث كانت صورة عبادة أى إله من قبل مقصورة فقط على المصلين والمبتهلين وكذلك عند تقديم القرابين. واختفت كل مظاهر الثراء فى طقوس العبادة اليومية التى كانت تقام فى كل معبد من المعابد العديدة، مثل طقوس التطهير، والتعطير بالدهانات، وكساء التماثيل الإلهية، فلم تعد تستعمل بعد. ولقد أدى كل ذلك إلى نتائج بالنسبة للأشكال التى اتخذتها المنشآت الدينية الجديدة.

ودائمًا ومنذ بداية ظهور الأسلوب الفنى الجديد نرى فى المناظر الخاصة بالطراز المعمارى الجديد ظهور: معبد آتون، الذى كان مثل كل المقاصير المصرية، محميًا من العالم الخارجى بجدران عالية (وكان هذا فى الواقع، على الأقل، بالنسبة لمعبد العمارنة)، ولكنه كان مفتوحًا من أعلى لضوء الشمس، بعكس تلك المقاصير السابقة التى كان لكل منها فيما مضى مدخلٌ محددٌ فقط يؤدى إلى قاعات الأساطين والحجرات. وحتى هذه المداخل كانت لها أعتاب علوية، حاليًا مكسورة، بينما لم يكن طريق الموكب الذى يمر خلال منتصف قاعات الأساطين مسقوفًا. وحتى يُقلل من حركة الظلال، فقد كانت الأبواب تزود بعتبات بارزة.

ومن ثَم، فحيثما كان الملك يسير فهو على صلة بإلهه، وكما نرى فى المناظر، فإن كل إجراء طقسى كان يتم فى الواقع تحت أشعة الشمس. ولما كان ضوء الشمس يوجد فى كل مكان، وحتى فى الأبنية من الداخل، فإن ذلك كان يُستخدم عمليًا ليخدم فقط النقوش الغائرة، التى كانت حتى ذلك الوقت تستخدم فى الحوائط الخارجية.

وكانت النتيجة المؤيدة للمعتقدات الجديدة أنه لم يعد احتياج لقدس الأقداس، المقصورة المخصصة لتمثال العبادة الدنيوية للإله المُشكَّل



من نفس المواد. وبمجرد أن بزغ آتون فى الصباح، فإنه قد ملأ المعبد بأكمله بحضوره، كما يؤكد ذلك النص الخاص بلوحات الحدود المبكرة: "بوسائل أشعته، هو يملؤه بنفسه". ولم يكن للمعبد حينذاك محور حقيقى، فقد كان طريق المواكب الخاص بالملك ينتهى عند مذبح مرتفع مكرس لعبادة الشمس.

ولم يكن تأثير آتون وهو فى معبده على العالم يحرز مكانة من خلال كلمات تحدث بها إلى الفرعون، ولكن من خلال أشعته. وكانت أياديه المحافظة على الحياة والواهبة لها متواجدة وحاضرة فى كل مكان فى المقصورة. إلى درجة أنها تستطيع أن تمسك القرابين فى أى مكان تلمسه، حيث كانت المقصورة حينذاك مكتظة بالمذابح التى كان الطعام مرتبًا ومجهزًا بها من أجل الإله. ومن بين تلك القرابين (والتى لا يجب أن نخدع أنفسنا بها) كانت لا تزال توجد قرابين مضحى بها، مواشٍ وإوز، وكان لمعبد آتون المجزر الخاص به. ولكن كانت كل هذه المذابح مكدسة بالزهور، التى كانت فى ذلك الوقت هى القرابين المفضلة. وكانت لا تزال القرابين دائمًا مصحوبة بغناء الأناشيد الدينية وبالموسيقى والبَخُور.

ومن ناحية ثانية، فإن الملك كثيرًا ما أكد أنه عاش على "ماعِت"، بالرغم من أنه كان حينذاك مضطرًا أن يمتنع عن تقديم ماعت كإلهة، ومع ذلك، فإن المناظر الشعبية فى ذلك الوقت كانت محملة برمزية تقديم ماعت. وكانت تُستبدل ربما بتقديم تماثيل نذرية يغلب على زخرفتها أشكال الريش، مما يمدنا مرة أخرى بإشارة إلى ماعت، حيث إن اسمها كان يُكتب أحيانًا بعلامة هيروغليفية على شكل الريشة. واتجهت أشكال ماعت نحو الارتباط بالخراطيش، وظلت هذه المزاولة مستمرة فيما بعد فى عصر الرعامسة، عندما قدم الملك اسم العرش، مكونًا من مفهوم الماعت إلى أحد الآلهة. وكما هو معتاد غالبًا، فلقد

أخذت نفرتيتى جانبًا نشطًا فى مناظر العبادة هذه ـ فلم تكن هناك ملكة فى أى عصر آخر ارتبطت بشكل شديد ومركز فى العبادة الدينية كما نرى فى العمارنة. فقد كانت عضوًا فى الثالوث الذى شكَّله الزوجان الملكيان دائمًا مع آتون، والذى حل محل ثالوث طيبة (أمون ـ موت ـ خونسو)، وكذلك ثالوث منف (بتاح ـ سخمت ـ نفرتوم)، الذى أُقيم من قبل على رأس مجمع الآلهة المصرية.

العائلة المقدسة

إن مناظر العائلة، التى كانت تظهر فيها غالبًا كل البنات الست، أخذت أيضًا مكان مناظر الآلهة وأبراجهم الفلكية الأسطورية. وبشكل حميمى ولافت للنظر كانت العائلة الملكية تعرض مظاهر الحب الذى كان يسود بين أعضائها ـ ذلك الحب الذى بسببه يظل آتون مسرورًا ومَرْضيًا، والذى من المفترض أنه ينبثق وينبعث من كل العالم. فنرى إحدى بنات أخناتون تربت بلطف على كتف أختها، أو يتجه الوالدان ويميلان بحب حَنُون رقيق تجاه بناتهما. أو تُصوَّر البنات وهن يجلسن على حِجرَى الوالدين، وفى شكل آخر، نرى نفرتيتى على كسرة حجرية محفوظة حاليًا بمتحف اللوفر، تظهر وهى جالسة على حجر أخناتون (انظر شكل رقم ١٧). وفى حقيقة الأمر، فإنه فى أى فترة من فترات التاريخ المصرى لا يُتصور أن يُمثل فرعون وهو يأكل ويشرب، كما يحدث فى مقابر العمارنة.

وبقدر ما أن خريطة مبنى المعبد وتصوره مَغْنىً بهما، فلقد ظل طريق الموكب ذا أهمية مؤكدة على محوره المركزى ـ ولو أنه لم يعد طريقًا من أجل الإله، كما كان الوضع من قبل، الذى كان تمثاله يجب أن يترك المعبد، بل بالأحرى كان هذا الطريق من أجل الملك الذى



يجتازه. ولقد حل انطلاق العائلة الملكية بالعَجلَة محل مواكب القارب المقدس فى أيام الأعياد.



شكل رقم (١٧): العائلة الملكية تجلس على حِجر الملك أخناتون ـ نقلاً عن "نينا ديفيز" فى كتاب:
The Metropolitan Museum of Art, the Egyptian Expedition 1922/23, p. 42, fig. 4.

ومثل ما سبق، فإن موكب المعبد يبدأ من الصروح، والأفنية، وقاعات الأساطين. وتبين لنا المناظر أن واجهة معبد آتون العظيم بالعمارنة كانت مزدانة بعشر سوارى أعلام، ومن ثَم فهو يفوق معبد الكرنك بسوارى أعلامه الثمانى. وكانت التماثيل العديده للزوجين الملكيين تشغل المساحات الفارغة بين الأساطين؛ ولكن يبدو أن تماثيل



كبار الموظفين لم تعد توضع بعد فى المعبد لتشارك فى العبادة اليومية ولا فى قرابينه.

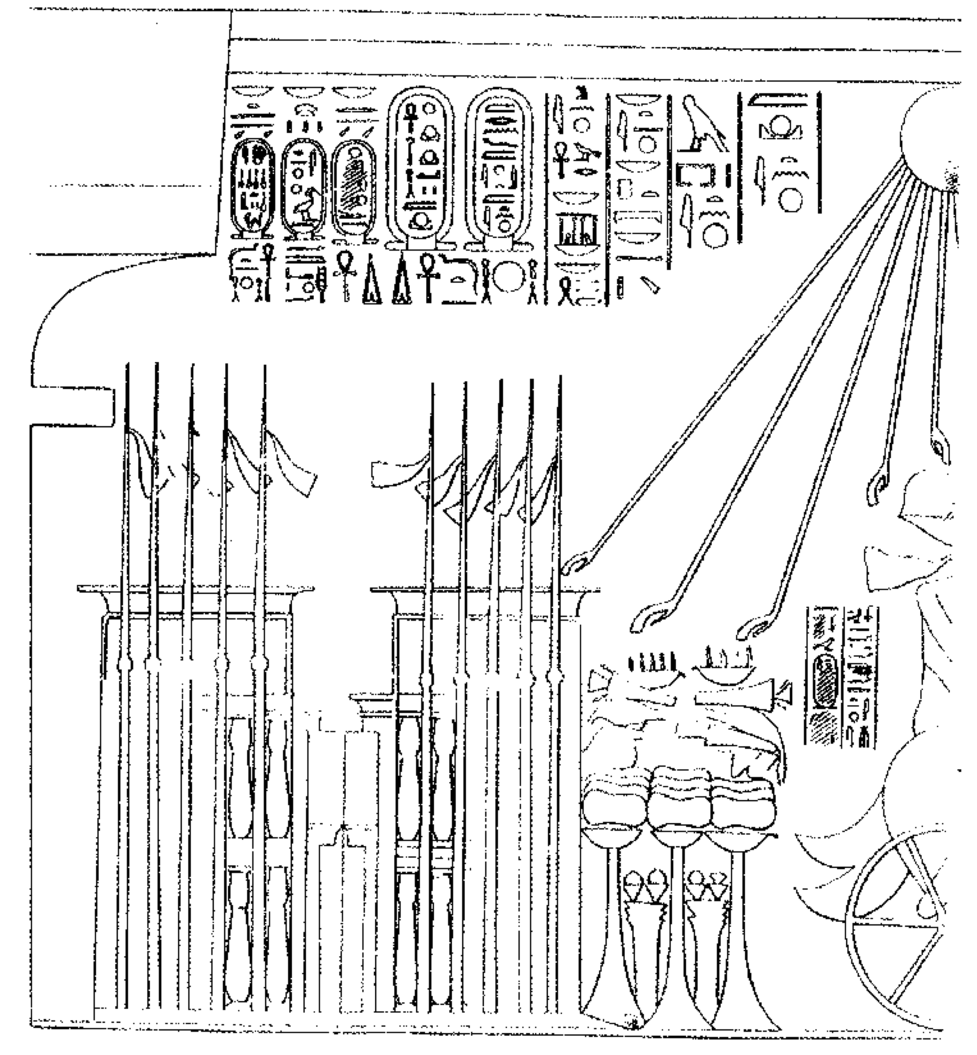
لم تكن المشاركة فى هذه العبادة متاحة لكبار الموظفين، لأن مكانهم المعتاد كان خارج المعبد. ويبين لنا منظر غير مألوف فى مقبرة رئيس الشرطة "ماحو" راكعًا أمام كوم من القرابين بعد أن كافأه الملك، وهو يصلى إلى آتون من أجل صحة الملك، وهنا نرى بشكل استثنائى أحد كبار الموظفين يصلى إلى الإله مباشرة، ولكن هذا المنظر كان يحدث أمام صرح مغلق فى المعبد الكبير، وليس داخل المقصورة. وبالنسبة للباقى، فلقد تم العثور على أماكن صغيرة للعبادة فى منازل أتباع أخناتون، حيث نجد نوعًا من المذابح المنزلية مكرسة للعائلة المالكة تحت هيمنة آتون المشع. وهنا، يمكنهم أن يتجهوا إلى الثالوث المقدس وتبجيل أخناتون كإلههم الشخصى.

تغيير الاسم

وبعد أربع سنوات من تغيير الملك لاسمه، استقبل الإله آتون أيضًا لقبًا ملكيًا جديدًا، ذلك الذى عكس استمرارية التطور والنمو فى التعاليم. وكانت توجد دلائل ذلك فى الكتابات الجديدة للاسم القديم فى صيغة صوتية صارمة تتجنب ذكر اسمَىْ حورس ورع. ولقد أُزيل الاسمان الإلهيان حورس وشو من الخرطوش المزدوج الجديد، مع ترك اسمَىْ آتون ورع فقط. فإن هذا الاسم المنسوب إلى العقيدة الجديدة يُقرأ هكذا: "يعيش رع، حاكم الأفق، هو الذى يبتهج فى الأفق فى اسمه رع الأب(؟)، الذى يعود كآتون" (انظر شكل رقم ١٨). والإله (والملك من ثَم) يُحدد من نواحٍ أخرى بصفته "حاكم"، كتأكيد إضافى على الحكم الملكى الذى يضفيه ويسيطر به الضوء على كل العالم. وفى



الخطابات الخاصة التى وصلتنا من العاصمة الجديدة، مثل تلك الرسالة التى أرسلها المشرف على "مِزجَل الزيت" المدعو "رعموزا" إلى نسيبه، وتجنب فيها ذِكْر اسم الإله كاملاً، ولكن حتى هذه الصيغة القصيرة لاسم آتون كانت محاطة بخرطوش.



شكل رقم (١٨): الصيغة المتأخرة للاسم المكرس لآتون، مكتوب فوق واجهة معبده - نقلاً عن "نينا ديفيز" فى كتاب:
The Rock Tombs of El-Amarna, vol. 4, Memoirs of the Archaeological Survey of Egypt 16, pl. 20.

ولم يتغير شىء فى الصور، وظل الشكل الوحيد الملزم لإله النور عبارة عن قرص الشمس مع أشعته التى تنتهى بالأيدى. فمنذ أن كان



فى السماء، فصورة الإله دائمًا فوق الملك فى كل المناظر التى تصور العبادة، وليس أمام الإله. وحيث إن الحية الحامية صُورت فى وسط قرص الشمس ـ وكانت فيما سبق تظهر على جانبه ـ مما يعنى أن الشمس فى السماء، ومن ثَم أيضًا فإن الإله يُفهم كأنه يُرى من الأمام. ومن وجهة النظر المصرية، فإن الشكل من الأمام يعنى أن له أكبر تأثير من الممكن أن يكون مأمولاً نحو هذا المكان من إله الضوء. فلا يمكن أن توجد تماثيل لهذا الإله ـ "فالنحاتون لا يعرفونه"، كما يذكر لنا أقدم نص منقوش على لوحات الحدود ـ فكيف يمكن للضوء الذى حكم العالم أن يُمثل على هيئة تمثال يمكن أن يُرى من جميع الجهات؟ وهناك تمثال فى متحف بروكلين قام بنشره روبرت بيانشى عام ١٩٩٠ الذى أراد أن يربط بينه وبين آتون (بالرغم من أنه ناقش وجادل فى أنه ربما يكون قد نُحت فى عهد الملك أمنحتب الثالث)، لا يُعد استثناء. فقرص الشمس (بدون حية حامية) التى تحل محل رأسها لها نظائر فى النحت البارز، وكلها تعود إلى إله الشمس ولذلك فهى هنا دون شك صورة لإله تقليدى. وفى الدولة الحديثة كان من الممكن أن يحل رأس الإله بشىء ما، ومن ثَم فإن ذلك يعزز من تقوية الاحتمالات الرمزية "للأشكال المركبة".

وكان جوهر هذا الإله هو الشغل الشاغل الخاص لأخناتون متمثلاً فى "الأنشودة العظمى إلى آتون"، التى ربما تنسب إليه شخصيًا. وقد سُجلت هذه الأنشودة على جدران مقبرة "آى" المحفورة فى الصخر، حيث حفظت على مدى العصور حتى عام ١٨٩٠، عندما حطم جزء منها بحقد وتعمُّد خلال عراك بين الأهالى المحليين، ومع ذلك فإنها حفظت فى نسخة مبكرة لها قام بها "أوربين بوريانت". ومن ثم، فإن لدينا نسخة كاملة لهذه القصيدة، وجدت فيها أنقى التعبيرات لأفكار أخناتون.



النشيد العظيم الموجه إلى آتون

تحتوى السطور الأولى من هذا النص على ألقاب الإله آتون وأسمائه، والملك أخناتون، والملكة نفرتيتى. ونجد أنه يبدأ بعبارة "هو يقول" (مشيرًا إلى أخناتون):

بديع أنت
عندما تتجلى فى أفق السماء
يا آتون الحى
يا باعث الحياة !
عندما تشرق فى الأفق الشرقى
وتغمر كل الأرض بجمالك وبهائك
إنك لجميل، وعظيم، وساطع
تعلو على كل الدنيا
إن أشعتك تحتضن جميع الأراضى

إلى أقصى حدود كل ما خلقته.
فأنت رع عندما تصل إلى أطرافها
وتُخْضعها لابنك المحبوب.
فإن كنت قصِيًا فإن أشعتك تملأ العالم؛
إنك تغمر وجوههم، رغم أن مسارك خفى.

وعندما تحتجب فى الأفق الغربى،
تظلم الدنيا إظلام الموت



فالنائمون فى حجراتهم
مغطاة رؤوسهم، لا ترى عين رفيقها
فلو سرقت أمتعتهم التى تحت رؤوسهم
لا ينتبهون إلى ذلك.
وكل أسد يخرج من عرينه
وتنساب الثعابين كلها لتلدغ
والظلام يخيم على الأرض
والدنيا فى صمت
إن الخالق باقٍ حقًا فى أفقه.

فى الصباح، عندما تشرق فى الأفق تتألق الأرض
لأنك تسطع بصفتك شمس النهار
تبدّد الظلمة وتمنح أشعتك
فالأرضان فى عيد يوميًا
وينهض البشر، ويقفون على أرجلهم، لأنك أنت الذى أيقظتهم
فيغتسلون، ويرتدون ملابسهم
أذرعهم مرفوعة ابتهالاً عند تجلّيك،
والدنيا بأكملها تقوم بأعمالها
وتمرح الماشية فى المروج
وتزدهر الأشجار والنباتات
وتطير الطيور فوق أعشاشها
تبسط أجنحتها ثناء وتهليلاً لقوتك



وتقفز الجِمْلان على حوافرها

ويهلل كل ما يطير أو يحط عندما تشرق من أجلها

تروح السفن نحو الشمال

وتغدو نحو الجنوب

وتفتَّح كل الطرق عند إشراقك

فتقفز الأسماك فى النهر أمامك

لأن أشعتك تتغلغل إلى أعماق البحر.

يا من تجعل البذرة تنمو فى المرأة

وتجعل من النطفة بشرًا

وتجعل الجنين حيًا فى بطن أمه

مهدئًا إياه حتى لا يبكى .

لأنك تُعنى به وهو فى رحم أمه .

فأنت الذى يعطى النفس

لتحفظ حياة كل من خلقت

فعند نزول (المولود) من بطن أمه

يتنفس لحظة ولادته

وتفتح فمه تمامًا

لتمنحه ضروريات الحياة.

فإذا صاص الفرخ داخل غلاف البيضة

فذلك لأنك وهبته النَّفَس داخلها ليحيا



وعندما يكتمل خلقه داخل البيضة
تجعله يتمكن من كسر (لحائها)
ويخرج من البيضة وهو يصيص فى ميعاده
ويسعى على رجليه بمجرد انبثاقه منها.

ما أعظم أعمالك
الخافية عن الأبصار،
أيها الإله الأوحد الذى لا وجود لأحد سواه !
لقد خلقت الدنيا حسب مشيئتك، بمفردك فقط.
الناس، والأنعام، وكل المخلوقات،
مع كل ما يمشى فوق الأرض على أرجله
وكل ما يحلق عاليًا فيطير بأجنحته.
البلاد الأجنبية فى سوريا والنوبة وأرض مصر -
تضع كُلاً منها فى مكانها وترعى احتياجاتها،
ويحصل كل شخص فيها على طعامه، وسنوات الحياة المُقدَّرة له
لغات البشر متعددة،
تختلف أشكالهم؛
وألوان بشرتهم لأنك أنت الذى يميز بين الشعوب

إنك أنت الذى خلقت النيل فى العالم السفلى
وتأتى به حسبما ترغب
لتحفظ البشر أحياء، لأنك خالقهم



أنت رب الجميع الذى يشغل نفسه من أجلهم

أنت (آتون) شمس النهار، عظيم الجلالة !

إن كل البلاد الأجنبية النائية، أنت الذى يحفظ أهلها أحياء،

فجعلت لهم نيلاً آخر فى السماء،

لكى يهطل من أجلهم

مُحْدثًا أمواجًا على الجبال مثل أمواج البحر

لتروى حقولهم بكل ما يحتاجون.

ما أعظم مقاصدك، يا رب الأبدية !

فالنيل الذى فى السماء وهبته للشعوب الأجنبية

ولكل مخلوقات الصحراء التى تسعى على أرجلها،

أما النيل الحقيقى فهو ينبع من العالم السفلى لأجل مصر.

إن أشعتك تغذى كل الحقول .

عندما تشرق، فإنها تحيا وتنمو بك،

أنت تخلق الفصول لتجعل كل المخلوقات تنمو .

فالشتاء يبرِّد أجسامهم،

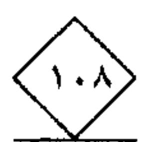
وحرارة الصيف تجعلهم يحسون بك.

لقد فطرت السماء العُلاَ من أجل أن ترتقى إليها،

وحتى تشاهد كل ما خلقت.

أنت الواحد الأحد عندما تشرق

فى كل تجلياتك كآتون الحى



الذى يشرق ويسطع،
يبعد نفسه ويأتى قريبًا
إنك تخلق ملايين الأشكال منفردًا بنفسك لوحدك -
المدن، والقرى، والحقول،
والطرق، والنهر.
كل العيون تجد نفسها تنظر إليك
عندما تكون شمس النهار فوق الأرض.

وعندما ترحل، لا تبقى بعد عينك
التى خلقتها من أجلهم
حتى لا ترى نفسك الوحيد لما خلقت -
وحتى حينذاك فأنت تظل فى قلبى،
ولا يوجد أى شخص آخر يعرفك،
سوى ابنك "نفر خبرو رع" "وع إن رع"،
الذى أعلمته بطبيعتك وبقوتك.

الدنيا أتت إلى الوجود من إيماءة منك،
كما خلقتها.
عندما تشرق، هم يحيون،
وعندما تغرب، هم يموتون
إنك الحياة نفسها، فالإنسان يحيا من خلالك.
تتعلق العيون بجمالك حتى تغرب



كل عمل يطرح جانبًا عندما تستكين فى الغرب
وعندما تشرق تشتد كل الأذرع من أجل الملك
والهمة فى كل قدم.

ومنذ أن خلقت البشر فإنك ترتقى بهم
من أجل ابنك، الذى انبثق من جسدك،
ملك الوجه البحرى والوجه القبلى، الذى يعيش
على ماعت (العدالة) نفر خبرو رع وع إن رع،
ابن رع الذى يحيا على ماعت رب التيجان، أخناتون،
مديد العمر، وزوجة الملك العظمى،
التى يحبها، سيدة الأرضين
نفر نفرو آتون نفرتيتى التى تحيا وتزدهر
دائمًا وإلى الأبد.

للاطلاع على النص الهيروغليفى، انظر:

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna*, vol. 6, Memoirs of the Egyptian Exploration Society 18 (London, 1908), plates 27 (drawing) and 41 (photograph).

عند مقارنة "الأنشودة العظمى الموجهة إلى آتون" بأناشيد الشمس التقليدية، نجد أنه من الملفت للنظر وفرة المناظر والصور الأسطورية التى ميزت هذه الأناشيد السابقة، والتى حلت محلها فى عهد أخناتون تلك التأملات الصافية فى الطبيعة. ولقد توقعت ذلك بل سبقته من قبل أنشودة "سوتى وحور" من عهد الملك أمنحتب الثالث. ولم تعد هناك أية رغبة فى عهد أخناتون فى نظريات الخلق الأولى للكون ـ فآتون "هو

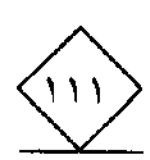


الذى أنشأ نفسه بيديه"، فهو يخلق العالم بضوئه خالص الحضور باستمرار، ومن ثَم فلا حاجة إلى الماضى الأسطورى، أو الزمن البدائى البعيد. وبالتباين مع الأناشيد الأقدم فإنه يوجد أيضًا نقص فى أى مقارنات، لأن هذا الإله يمكن أن يُقارَن بالعدم ولا يقارن بأى أحد.

قبل وبعد فترة العمارنة، كان الفرعون يرغب فى الحصول على عمر رع، وسنوات أتوم، أو أعياد تاتنن. وفى عهد آتون، فإن الرغبة كانت فى أعياد مثل عدد "الرمال على الشاطئ، وحراشف (قشور) السمك، وشعر القطيع" (وأضاف أيضًا آى فى مقبرته عدد "ريش الطيور، وأوراق الشجر")، وافترض الملك أنه سيظل باقيًا "هنا" فى مقره الجديد أخيتاتون، حتى يتحول لون الإوز الأبيض إلى أسود، ويصبح الغراب الأسود أبيض، وحتى تنتصب الجبال واقفة وتسير، وإلى أن تجرى المياه نحو أعلى النهر ضد التيار". ولقد أُهملت الجماعات غير المرغوب فيها حتى فى تخصيص الحدود الخاصة بسيادة الملك. فسابقًا، امتدت حدوده الشمالية "بقدر ما يخيم الظلام"، ولكنها وصلت أيام أخناتون "بقدر ما تشرق الشمس (آتون)"، لأن الظلام لا بد وأن يكون حافلاً بذكريات أقدم المفاهيم الأسطورية.

المعبود العالمى: الضوء

كما هو مصور فى "الأنشودة العظمى الموجهة إلى آتون"، فإن عناية الإله تمتد إلى الأراضى البعيدة خارج نطاق مصر - "فكل امرئٍ له قوته، وأَجَلُه محدد". وكانت هذه العاطفة ورقة الشعور نتاجًا للعصور، لأنه فى "كتاب البوابات" الذى من المفترض أنه قد تشكَّل وتجمَّع فى عهد الملك أمنحتب الثالث، وظهر لأول مرة أيام الملك حورمحب نرى الشكل المشهور للأجناس الأربعة للجنس البشرى فى



الحياة الأخرى، وهناك أيضًا، منحت لهم أعمارهم وأرزاقهم. واتخذ الملك رمسيس الثانى، فى وقت لاحق، فكرة هذا الموضوع عندما عقد معاهدة مع الحيثيين حيث تحدث عن صداقة قوتين عظيمتين كان يفرق بينهما عداء فى الماضى، كما نقرأ فى نص منقوش على "لوحة الزواج" الخاصة به، فنجده يقول "لقد أكلا وشربا معًا واتفقا طوعًا كأخوين، ... وحكم السلام بينهما".

إن فكرة كلية الوجود، أى الوجود فى كل مكان وفى جميع الأوقات، وتأثير الضوء ألهم أيضًا البعض فى الاعتقاد فى الإله فى أكثر العصور الحديثة. وفى الحادى عشر من شهر مارس عام ١٨٣٢، أفضى چوهان ڤولفجانج فون جوته إلى مساعده چوهان بيتر إكرمان الذى كان يثق به سرًا، وهو أنه استعد "لتبجيل وتوقير الشمس .. لأنها فوق ذلك هى تجلٍّ للكائن الأعلى، لأنها حقًا أشد قوة التى نحن أطفال الأرض يسمح لهم أن يشاهدوها، فأنا أعبد فيها الضوء، وقوة الإله المثمرة، والتى نعيش بها جميعًا، ونتحرك، ونمتلك حياتنا - نحن، وكل النباتات والحيوانات معنا". ويقرر أيضًا كارل جوستاڤ يونج فى "ذكرياته، وأحلامه، وأفكاره" بعد تصويره سعادة القِرَدة الأفريقية عند شروق الشمس فى اللحظة التى يصبح فيها الضوء هو الإله. وتأتى تلك اللحظة بتجديد وتحرير. إن القول بأن الشمس هى إله، فهو رأى يُغْشِى البصر ويجعله غير واضح ويتغاضى عن التجربة البدائية لتلك اللحظة".

هل كان أخناتون يخطط لديانة عالمية، كما يعتقد بريستد؟ إن الصورة العالمية للألوهية ربما تنبثق من الأنشودة العظمى. على أية حال، كان للملك أخناتون فى بداية حكمه مقصورة باسم "جم با آتون" بمعنى ("آتون قد وُجد") شيدها فى النوبة، وربما مقصورة أخرى فى الشام وهكذا. ففى البداية، كان يرغب فى الواقع أن يعلن الأنباء السعيدة

التى "وجدها" آتون فى كل العالم الذى يخضع للسيطرة المصرية؛ ويبين لنا چان أسمان أنه في تل العمارنة، يمثل هذا "الاكتشاف" وحى الإله. ولقد رأى ألكسندر موريه فى آتون إلهًا لكل البشر، الذى يتوافق مع الإمبراطورية المصرية العالمية خلال الدولة الحديثة. ولكن مصادر حكم هذه الدولة لا تشير بأية حال من الأحوال نحو هذا الاتجاه.

وببناء أخيتاتون، التى كانت أيضًا تحتوى على معبد "جم با آتون" الخاص بها، وتحديد "أفق" خاص بالإله، تلك المنطقة التى كان الدين الجديد له شرعية سارية المفعول بها - أصبح مقيدًا حصريًا بشكل كبير بكل الأغراض العملية التى تحددها لوحات الحدود لمقر الإقامة الجديد. ويبدو أن الملك قد أقام بعض المنشآت مثل تلك التى شيَّدها فى منف وهليوبوليس (أون - عين شمس) خارج تخوم المنطقة المقدسة المكرسة لآتون. ولم يقرر مرة واحدة أنه عقد العزم على أن يقوم بهداية مصر بأكملها فى الإيمان بآتون، ولا يوجد أى حديث أو ذكر بخصوص ذلك وراء نطاق الحدود المصرية. وفى وثائق محفوظات المراسلات البدلوماسية، ظل الإيمان بآتون شأنًا يخص مصر فحسب. ولا نجد أيضًا أية دلالة على أن معابد الآلهة المتواجدة من قبل قد تحولت إلى مقاصير لآتون، بل كانت عبادة الإله مركَّزة بشكل واضح لا مثيل له فى العاصمة الجديدة. وفى الوقت نفسه، كانت لا تزال متواجدة فى مدينة نفروس على بعد خمسة عشر ميلاً فقط، عبادة الآلهة خنوم، وتحوت، وأوزيريس! وإنه من الطريف قطعًا والمفيد أن نعرف ماذا كان يحدث خلال السنوات الأخيرة من حكم أخناتون، مثل المقاصير الموجودة فى إلفنتين، وما إذا كانت هناك عبادة تقام هناك، ومن أجل مَنْ؟ ولكن مصادرنا لا تسمح لنا بالإجابة عن مثل تلك الأسئلة. ويجب أن نتخيل أن قمع العبادات القديمة وإخمادها لم يكن - متينًا تمامًا فى الأقاليم البعيدة، فى حين أنه كان لطيبة قطعًا وضعٌ خاصٌّ.



الفصل السابع

مسألة الوَحْدانية

اضطهاد المعبودات القديمة

فى الوقت الذى تغير فيه اسم الإله، أو فى الفترة التى أعقبته مباشرة اتخذ أخناتون الخطوة الأخيرة والأكثر حسمًا فى تطور تعاليمه. فمنذ ذلك الوقت لا يجب أن تكون هناك آلهة سوى آتون، فأصبح من المحتم إزالة الوجود المادى للمعبودات القديمة بمحو أسمائها وأحيانًا صورها أيضًا. وكان الاضطهاد الناشئ حينذاك يتجه نحو أمون وزوجته مُوتْ على وجه الخصوص، وشمل كذلك عددًا من الآلهة الأخرى بشكل غير منتظم، وأيضًا كتابة اسم الجمع "آلهة". ولكن يبدو لنا أن "تحوت" إله القمر، والحكمة، وفنون الكتابة لم يتأثر بذلك، ومن ثَم لم يمسسه أى اضطهاد. وليس من شك فى أن الاهتمام كله كان مركزًا على محو اسم الإله أمون حتى من الخطابات الموجودة فى الأرشيف الدبلوماسى، والجعارين التذكارية، وأيضًا على قمم المسلات والأهرام، وكذلك وصل تأثير هذا الاضطهاد إلى المناطق النائية بالنوبة حتى جبل برقل عند الشلال الرابع لنهر النيل. ومن الطريف أن

أخناتون كان فى بعض الأحيان يستخدم اسمه المشوَّه أمنحتب خلال مجهوداته التى كان يبذلها لإيذاء أمون البغيض. ولم تكن هذه الضراوة موجهة بكل تأكيد إلى إله الدولة المهيمن حينذاك وحده، بل كانت تقصده بصفته "ملاذ للفقراء"، تلك المكانة التى وصل إليها أمون بالفعل، وبصورة مكثفة- خلال عصر الرعامسة فيما بعد، وأصبح قبلة الأنظار ومحط اهتمام للتقوى الذاتية، إلى درجة أنه تبوأ المكانة التى كان أخناتون يطمح إليها.

لقد تأثرت كذلك رموز الآلهة حيوانية الشكل بهذا الاضطهاد الدينى مثل أنثى النسر الخاصة بالإلهة موت، وإوزة الإله أمون، بينما ظل كلٌّ من الصقر والحية الحامية فقط من الرموز المصرح بها، بالإضافة إلى أنه لم تكن هناك أية إشارة فى هذا المجال إلى ثور منفيس الخاص بإله الشمس، الذى اتخذ له أخناتون ترتيبات مسبقة فى النص الخاص بلوحات الحدود. وكان من الواضح أن كل الصور التى تمثل أخناتون على هيئة أبى الهول ارتبطت بالاسم القديم لآتون، ثم استُبعدت فيما بعد تلك الأشكال التى مُثِّل فيها الملك على هيئة حيوانية.

وليس من شك فى أن مصر لم يسبق لها أن مرت بتجربة تحطيم التماثيل الدينية أو مهاجمة المعتقدات بكل المقاييس، بالرغم من أن طمس الأسماء كانت وسيلة لها أبعاد سياسية، لأن الاسم ما هو إلا جزء لا يتجزأ من الشخصية ومتلازم معها، فمن خلاله وعن طريقه يمكن أن يقاسى الشخص العديد من الأضرار. فمحو الاسم يعنى إيداعه طى النسيان، وكذلك فإن الصور ما هى إلا تجسيد للواقع فى المفهوم المصرى، ومن ثَم فإن عملية محوها أو طمسها كانت تُعد وقفًا على عمليات الاضطهاد دون غيرها.



مصر "مهد التوحيد" ؟

إن الضربة القاصمة التى نالت من العديد من معبودات مجمع الآلهة التقليدية كانت بمثابة علامة واضحة فى عصر العمارنة تفصح عن اهتمام أخناتون وإصراره على تحقيق غايته، ألا وهى نشر ديانة التوحيد على وجه دقيق صارم. ومن هذا المنطلق، فهناك ما يبرر وصف مصر بأنها "مهد التوحيد". غير أنه لا يزال هناك تساؤل عما إذا كانت هناك حقًا وحدانية فى مصر قبل أخناتون. ولتوضيح تلك المسألة، يجب علينا العودة بالزمن إلى الوراء قليلاً. وفى هذا السياق، فإنه من المفيد أن نقتدى بتعبيرات "مفهوم: الواحد" (كما يسميها چان أسمان، وكذلك ڤرنر بيرڤالتس من بعده) بدلاً من استخدام مفهوم "التوحيد" الذى يحتمل النقاش والجدل ـ كما ينبغى علينا البحث عن دور "الواحد" عبر تاريخ الديانة المصرية.

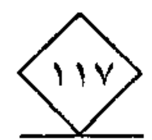
وفى بداية العصر الحديث، كان هناك اعتقاد فطرى برىء بأن الله قد كشف سره لآدم أول إنسان على وجه الأرض بأنه هو "الواحد"، ومن ثم فقد ظهرت ديانة التوحيد منذ بدء الخليقة، وأن تعدد الآلهة ما هو إلا نتيجة "لقطع الصلة" مع الله، فى العصور اللاحقة. وقد أظهرت الدراسات فى مستهل علم المصريات أن وجهة النظر الشائعة آنذاك بخصوص بداية التاريخ المثالية أنه كانت هناك عبادة إله واحد فى مصر أيضًا، مما أوجد نوعًا من التوازن الإيجابى مقابل آلهة ذات رؤوس على هيئة ابن آوى، والتى كانت افتراضيًا تمثل مبدأ تعدد الآلهة المعقد المبهم، مما يعكس فسادًا فكريًا وأخلاقيًا. ومن ثم، فقد ظهرت مصر القديمة بالفعل بلدًا "عقلانيًا" فى عيون مفكرى عصر التنوير.

وعلى أية حال، فإن اكتشاف نصوص الأهرام ودراستها فيما بعد منذ عام ١٨٨١، أفصحت عن وجود وفرة فى الأسماء الإلهية وأشكالها



فـي هذه النـصوص الدينيـة المبكـرة، وأن الإلـه الـذى كـان المـصريون يخاطبونـه بـ"الواحد" ويبجلونـه فـى مقابل العديد من الآلهـة لـم يعد لـه وجود حينذاك. ولقد كان "جاستون ماسبرو" مكتشف نصوص الأهرام أول من أكد فكرة تعددية الآلهة الأصلية في مصر. ولكن ظل استخدام اسم "إله" المفرد بشكل مطلق فى أسماء الأفراد، وفى العبارات العامة، وفى أدب الحكمة - مصدرًا للتشوش. وتوحى لنا تعبيرات مثل "الإله يعاقب"، "الإله يحب"، و"الإله يعطى" وما شابهها بأنه يبدو فى هذه النصوص على الأقل، وجود مصريين كانوا يقرون ديانة التوحيد فى "مستهل الشعائر"، وعلى المستوى الخارجي الظاهرى، كان هناك ناس يؤمنون بالأشكال الدينية المتعددة غير الصحيحة. ولقد لوحظ فى تلك الفترة، وجود اسم الجمع "آلهة" وكذلك الأسماء الدينية التى ظهرت أيضًا حينذاك فى نفس المصادر. ومن ثَم، لا يوجد خلاف على ديانة التوحيد فى هذه النصوص بل وأكثر من ذلك فإن التعبيرات الفعالة بوجه عام، ولأسباب عديدة، لم تكن مقتصرة على إله معين بوجه خاص.

وبرغم كل ذلك، فقد لاقت فكرة التوحيد الأصلية احترامًا مرة أخرى خاصة فى ذلك المؤلَّف البارز الضخم الذى قام بوضعه الأب ڤيلهلم شميدت، والذى ظهر فى اثنى عشر جزءًا ابتداء من عام ١٩٢٩ حتى عام ١٩٤٩ بعنوان: "الأصل فى فكرة الإله: دراسة تاريخية نقدية وإيجابية"، ثم أُضيفت إليها مقالات تكميلية فى دورية Anthropos. وفى مجال علم المصريات، تبنَّى "هرمان يونكر" أفكار "شميدت"، وحاول أن يفصح عن وجود إله عظيم مجهول المصدر أسماه "الواحد العظيم" خلال الدولة القديمة. ولكن رأيه قوبل بقليل من الاهتمام، إلى أن حاول "إتيين دريوتون" فى عام ١٩٤٨ أن يثبت وجود ديانة التوحيد قبل إصلاح أخناتون بفترة طويلة فى مؤلَّفه (ديانة التوحيد فى مصر



القديمة)، مما جعل هذا الافتراض ينتشر مرة أخرى. ومن ثَم، فعندما كتب "يواكيم شبيجل" في عام ١٩٥٣ في كتابه "تطور الحضارة المصرية" أن "عقيدة التوحيد الخالصة كانت هي الشكل المهيمن على تقوى المصريين وورعهم منذ بداية العصور التاريخية" (ص ٨٦)، فهو بذلك كان يعبر عن فكرة انتشرت بشكل واسع فيما قبل عام ١٨٨٠، والتي حددت بدورها خصائص المعتقدات المصرية فيما يتعلق بالإله حتى ظهور كتابه عام ١٩٧١ بعنوان: "مفاهيم الإله في مصر القديمة: الواحد والمتعدد"، والذي كان محاولة منه للتقصّي عن هذه المسألة على أسس واسعة. ومنذ ذلك التاريخ، لم تظهر من جديد افتراضات على سبيل المناقشة والجدل عن ديانة التوحيد الأصلية، التي ربما تنتمي هي الآن إلى "تاريخ" الأفكار، بجانب فكرة "التوحيد الخاص بالبادئين"، إنه إله الحكماء.

وليس من شك في أن مناقشة عقيدة المصريين الدينية دائمة التطور والتقدم، فالمفهوم الخاص بـ"فكرة عن «الواحد»" قد فتحت لنا طرقًا ومجالات جديدة للاقتراب منها. وبهذا الواحد شغل الفكر المصرى نفسه فوق كل اعتبار بمحاولة فهم عملية الخلق، وفي هذا المجال يمكننا التحدث بتبرير مؤكد لديانة التوحيد الأصلية، حيث إنه من المفترض أن الإله كان واحدًا في الأصل ثم ميز نفسه فقط في عملية الخلق، فهو "الواحد الذى أصبح ملايين" كما جاء في عبارة كانت شائعة بين العامة بعد عهد أخناتون. وكان المصريون مبهورين دائمًا بمحاولة فهم نسب هذه التعددية من الوحدة الأصلية، واتجه المصريون إلى وصف هذه العملية المبهمة جوهريًا بعبارات ظاهرية التناقض (أي ذات صفات ومظاهر متناقضة ظاهريًا) بخصوص تلك الوحدة.

ويمكننا أن نجد وفرة كبيرة من التعبيرات منذ وقت مبكر منذ وجود نصوص التوابيت في الدولة الوسطى. ففيها نرى أن الإله "خبرى" خلق



والديه حيث يقول: ("لقد أنجبت أبى وأنا حامل فى أمى")، ولقد ولد حورس "عندما إيزيس (أمه) لم تكن قد وجدت بعد"؛ وكذلك أيضًا يعلن "أوريون" بخصوص الدور الإلهى للشخص المُتوفَّى "إنه ابنى، أكبر منى". وفى الأناشيد الموجهة إلى إله الشمس خلال الدولة الحديثة، نجد تعبيرات من هذا النوع مخصصة لأمون - رع، أو لبتاح: حيث كان هو الإله الخالق "الواحد" الذى أنجب منجبيه، وهو الذى وَلَد أمه، أو "إنه هو الواحد الذى يلد بدون أن يولد". وفى ثنايا كتابنا هذا نجد أخناتون يخاطب آتون قائلاً: "إنك أنت الواحد الذى خلق ما لم يكن موجودًا".

لقد كان حل هذا التناقض فيما يتعلق ببدء الخليقة، فى أن أصل الوحدة الإلهية أفرز شيئًا ما من جوهره، سواء بالبصق، أو العرق أو الدموع، أو المنِىّ، أو حتى الكلمة التى خرجت من فمه. فلقد نتج أول ثنائى إلهى، ومن ثَم التعدد من هذه الثمرة الأصلية. وفى زمن ظهور نصوص التوابيت المبكر، وصفت هذه النظرية بصيغة "الثالوث": "عندما كان واحدًا، وعندما أصبح ثلاثة". ومن ثَم فقد كانت التعددية والوفرة فى أشكال الإله مستمدة من وحدة أصلية.

إله الكون فى فترة الرعامسة

بعد أخناتون، وكنتيجة واضحة للتأثير الذى أحدثه بمحاولته التوحيدية، كان هناك فكر آخر إلى حد أبعد حول "الواحد" نجده ظاهرًا فى تراتيل فترة الرعامسة. فى هذا الفكر، أصبح الكون بأكمله مظهرًا وتجلِّيًا وكاشفًا لسر "الواحد" الباعث على الدهشة، إنه حينذاك إله الكون الذى هو الشمس، والقمر، والسماء، والعالم الآخر، والماء، والهواء، وهو الذى يمسك بيديه الفضاء والوقت، وهو أيضًا ملاذ الأفراد المحتاجين. ومن ثَم، فإن هذا الإله أكثر شمولاً وأوسع إدراكًا من آتون



إله أخناتون. وبرغم ذلك فإنه يترك متسعًا ومجالاً لكل الآلهة الأخرى، وهو أيضًا يسمو ويعلو فوقهم جميعًا، بينما هو يحجب ويخفى جوهره عنهم. كما تعبر عنه بردية فى متحف ليدن كما يلى:

هو أكثر بعدًا من السماء

وهو أكثر عمقًا من العالم السفلى

لا إله يعرف حقيقة شكله أو هيئته

فصورته لا تتجلى فى الكتابات

ولا يلقن أحد شيئًا مؤكدًا عنه.

ولقد رأى رجال الدين فى عصر الرعامسة أو قد ساورهم الشك بأن "الواحد" يختفى وراء المرئى، وخلف الكون المتعدد الأشكال، وكذلك خلف العالم السماوى المقدس. فهل وحدة الوجود هذه حسب المذهب القائل هى أن الإله والطبيعة شيء واحد، وبأن الإنسان ليس إلا مظهرًا للذات الإلهية، أو تكون "التوحيدية فى إخفاء هذه الذات الإلهية" التى يرغب عالم المصريات "چان أسمان" أن يميزها عن وحدانية ثورة أخناتون؟ ويبدو إلى حد ما - وهذا مناسب أكثر لفكر الديانة المصرية - أن لدينا هنا استمرارية مظاهر التناقض الخاصة "بالبداية". وإن إله الكون هذا ظل مستمرًا بكونه "الواحد" الذى كان موجودًا قبل الخلق، رغم أنه قام بتغيير نفسه إلى "الملايين" التى ظل مرئيًا للعين من خلالها. وهذا "الواحد" - الذى يتميز عن إله أخناتون وعن كل إله توحيد - يمكن عبادته أيضًا فى تعددية الأشكال الإلهية السائدة. آخذين فى الاعتبار هذه العناصر معًا، فهى تشكل جسده، ولا يمكن فصلها عنه، بل تشارك فى جوهره. وفى العصر المتأخر، كان يُعبَّر عن هذا المفهوم تصويريًا بتمثيل إله الكون كشكل مُركَّب من مجموعة كبيرة من المخلوقات المقدسة المرتبطة ببعضها البعض فى وحدة - حيث يتكون

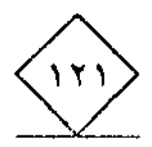
"الواحد مع تسعة أشكال"، كما يُطلق عليها فى أحد النصوص السحرية.

"الصيغة الكونية" التوحيدية

"وجد" أخناتون (كما ذكرنا ذلك) الإله آتون بوساطة المساعى الفكرية أو الحدس والبديهة ـ بما يعنى، أنه اكتشف اعتماد العالم على الضوء ورأى أنه من الممكن فهمه كعنصر مركزى ورئيس تُشتق منه كل الأشياء، وأصبحت تلك هى الصيغة الكونية التى تحتوى على كل شىء بداخلها. ولكن الضوء، ألزم نفسه بكل ما هو مرئى وأجبرها على إنكار كل شىء لا ينتمى إلى العالم المرئى: الظلام، الحياة الأخرى، وآلهة المجمع المقدس، خاصة أمون "الخفى" !

وخلال سنوات أخناتون المبكرة، قيل عن إله الشمس إنه "لا يوجد إله آخر مثله (مى قد. إف)،" بينما نحن نقرأ فى مقابر المقر الجديد أنه "لا يوجد آخر غيره (ويو حر إف)". وهنا تتم الخطوة الحاسمة نحو التوحيد والموضوعات المقصورة عليه. وبالمقابل كان الملك حينذاك "وحيد مثل آتون، ولا يوجد عظيم آخر سواه" (من مقبرة آى)، بينما فى الأنشودة العظمى الموجهة إلى آتون يعلن الملك له بأنه "لا يوجد أحد آخر سواى يعرفك" ـ وبلغة الكتاب المقدس "لن تكون لديك آلهة أخرى سواى"، و"لا يجىء أحد إلى أبينا فى السماء إلا عن طريقى".

وهناك جدل مستمر حول إمكانية تعاملنا هنا مع "حقيقة" نظرية توحيد متينة وثابتة، حتى إن آتون قد شكَّل ثالوثًا مع الثنائى الملكى الذى يتصل بوحدة الإله. وكغيرها من المفاهيم العديدة، فإنه لا يمكن تعريف نظرية التوحيد بدقة مطلقة أو تحقيقها فى الواقع. ولكن بالرغم



من صرامتها التى لا تلين، فإن ديانة النور هذه كانت أبسط وأوضح عقيدة وضعت.

إن شخصية آتون التوحيدية تكشّفت وظهرت على ثلاثة مستويات أو مراتب، ففى المرتبة الأولى يمكن أن نراها فى عبارات مثل "لا يوجد أحد غيره بل هو وحده"، والتى من شأنها التمهيد بقوة لحق الاقتصار عليه، بالإضافة إلى عدم وجود رفيقة له ولا خَصْم مناوئ، أى لا يوجد أى شىء بالنسبة له. وهنا، نجد تفكير أخناتون أكثر تطرفًا من أشعيا الذى يقول فى إصحاحه ٦ـ٤٤: ("بجانبى لا يوجد أى إله").

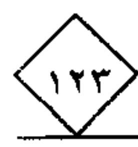
ثانيًا، أكثر مرتبة ملموسة تتكون من اضطهاد الآلهة القديمة التى تبرز بوضوح بأنه لا يوجد إله سوى آتون. وحتى مجىء المسيحية، لم توجد محاولة مكررة لإقصاء تعدد الآلهة لصالح الإله الواحد! أما المرتبة الثالثة، فكانت تتعلق بالعبادة، التى منذ بداية حكم أخناتون كانت موجهة لآتون فحسب ومقصورة عليه (وأيضًا فى أسمائه رع، ورع حورآختى) على كل الآثار الرسمية.

الفصل الثامن

الاعتقاد فى حياة بعد الموت
دون الآخرة

أوزيريس فى ظلال الديانة الجديدة

ظل آمون، إله الدولة الذى صار أخيرًا يقاسى من الاضطهاد، يظهر على آثار أخناتون المبكرة؛ ولكن منذ البداية المبكرة كان يوجد تقشف مؤثر فى مواجهة كل من أوزيريس، حاكم الموتى والعالم الآخر؛ وكذلك مملكة الحياة بعد الموت. وهذا يدل ويشير إلى التغير العميق فى المعتقدات فيما يتعلق بالحياة الأخرى، حيث لم تصبح هناك حجرة خاصة بأوزيريس. وفى العمارنة نجد أن مجرد لقب أوزيريس قد اختفى، والذى ظل حتى ذلك الوقت محمولاً من كل شخص مُتوفَى، بل يجب أن يحمله مرة أخرى فيما بعد. إن نظام التفكير هذا الذى جعل الضوء هو غاية إشارته المطلقة، وجد صعوبة كبيرة فى الجانب المظلم من العالم. ولقد أنكر وقت الليل آتون وصار يعبر عن الموت ـ وكما تذكر



لنا صيغة فى الأنشودة العظمى "إنهم ينامون، كما لو كانوا موتى"، وبإيجاز أكثر تقول: "عندما تشرق فإنهم يحيون، وعندما تغرب فإنهم يموتون!".

إن الاعتماد الشامل على الوجود بأكمله يرتكز على الضوء، أى آتون، الذى كان فى ذلك الوقت أمرًا مفترضًا. من قبل كان الليل مملوءًا أيضًا بالحياة حيث صورت المعتقدات الشمسية التقليدية رحلة الشمس الليلية خلال العالم السفلى بتفصيل رقيق حَنُون. ولكن فى عصر أخناتون لم يعد المظهر الليلى النشط يعنى تجدد أو انبعاث الضوء فى الظلام، ولكن غيابه فحسب. حيث تظل الشمس فى وداع لا يُعلن عنه، وعندما يذهب آتون ببساطة فمن ثم يكون موقعه المعتاد "فى السماء". وتكون لحظة عودته حاسمة بحيث تقوم كل المخلوقات متهللة بتحيته وبشكل شديد الابتهاج، وحيث ينتهى غيابه الليلى.

إن بعث الموتى إلى حياة جديدة لم يعد إنجازًا ليليًا ضليعًا فى العالم السفلى، ولكن فى الصباح، وفى ضوء شروق الشمس وفى نفس الوقت كما لو كانوا لا يزالون أحياء. وكان كل شىء يتجه إلى الشرق. وبالتأكيد، فإن المقابر التى تقع فى الجبل الشرقى فى أخيتاتون - فى النصوص المنقوشة على لوحات الحدود المبكرة الخاصة بأخناتون، أعطت الاتجاهات لإعداد مقبرته هناك، "حيث تشرق الشمس". ومن قبل كان "الغرب" هو مملكة الموتى التى يسير الموتى المُنْعَم عليهم على "طرقها الجميلة"، والتى اختفت من مفهوم العالم أيام أخناتون. وبوجه عام، فبقدر ما كُتبت ابتهالات إلى الشمس الغاربة (مثل ما زودت به مقبرة المشرف على جناح الحريم مرى رع)، فإن الحديث لم يكن عن بقاء الشمس فى العالم السفلى بل فقط فى أخيتاتون.

الحياة الأخرى تصبح عالمنا الدنيوى

مثل هيئة المومياء، كانت المقابر حينذاك مجرد أغلفة للأجساد. ولم يعد الموتى يعيشون فى مقابرهم بل على الأرض. وأصبح نادرًا جدًا أن يوجد ذكر لـ"الدوات"، مملكة الموتى التقليدية، فمثلاً، يعبر المدعو "سوتى" عن رغبته فى ترك "الدوات" فى الصباح ليحدق النظر ويتفرس فى الشمس عند شروقها اليومى "دون انقطاع". وجوهريًا، لم تعد توجد آخرة. وبوجه خاص أصبحت لا توجد أيضًا مملكة الموتى فى العالم السفلى. فعالم الموتى لم يكن متميزًا عن عالم الأحياء، وكان آتون النهار يشرق على كليهما.

وأصبحت أيضًا الحدود بين هذه الحياة والحياة الأخرى غير واضحة بأُطُر أبواب المساكن. فمنذ بداية الدولة القديمة، كانت تبرز بشكل عام ألقاب واسم صاحب المقبرة على مدخلها، حتى يمكن أن يكون مرئيًا لكل من يمر بها. ولكن فى عصر العمارنة أصبحت توجد هناك ما تشبه "بطاقات الزيارة" المنحوتة من الحجر حددت وميزت أيضًا مداخل مساكن الأحياء، ونقلت الحياة الأخرى إلى بيئة عالمنا الدنيوى فى أخيتاتون.

وعندما كان آتون يشرق فى الصباح، فهو يملأ المعبد بضوئه ووجوده، ويتلقى القرابين المقدمة من الزوجين الملكيين، ويفى باحتياجات كل من الأحياء والأموات - حيث إن أرواح - "با" الموتى ظلت تجتذب أيضًا عن قرب فى تلك اللحظة لتستقبل غذاءها، التى كانت فى احتياج إليه باستمرار، على هيئة قرابين. وتصف نقوش مقابر كل من "حوى" وباقى كبار الموظفين كيف أن أرواحهم كانت تُستدعى لتأكل فى المعبد، حيث تستقبل الخبز، والجعة، واللحوم المشوية، والمياه الباردة، والنبيذ، واللبن، بينما يستمر آتون فى إمدادها بأنفاس

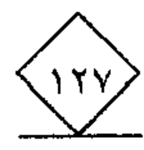


الحياة الضرورية. وهذا الدور الجديد للروح "با" التى تدخل المعبد بحُرية، وتقدر على تلقى كل أنواع القرابين "دون أن يُعترض سبيلها عن عمل ما ترغبه" هو وضع خاص لفترة العمارنة، ولكن ظل له بعض التأثير فيما بعد. فمثل هذا التأثير نجده فى المنظر الشائع بين عامة الناس والذى يمثل الشجرة الإلهة، بينما نرى الروح على هيئة طائر فى انتظار تلقى الطعام والشراب بشكل دائم مع المتوفى، مما يُعد امتدادًا ساحرًا ومثيرًا لهذا الموضوع. وفى المقبرة كان يمكن للشخص حينذاك أن يقوم بأداء الطقوس دون باب وهمى، الذى ظل حتى ذلك الحين مكان العبادة المعتاد: فقد أصبح دون جدوى لـ"البا"، وبحريتها فى التحرك، حيث إن الجثمان لم يعد فى احتياج إليه، ولم تعد تقوم البا أيضًا عن طريقه بالعبور بين عالمنا هذا والعالم الآخر. ونظريًا، كان استمرار التواجد الجسدى والمادى أو إعادة البعث لا علاقة له بهذا الموضوع كلية فى العمارنة، وما كان عصيبًا وحاسمًا هو التواجد "كروح (با) حية". وبرغم ذلك، ظلت الرغبة فى أن يبقى الواجب على "البا" أن تتحد مرة أخرى مع الجثمان، حتى يمكن من ثم توطيد الوحدة الكاملة لعناصر الإنسان.

وقد قام "توتو" فى نصوص مقبرته بعمل إشارة سريعة عن التشابه والتناظر بين الحياة والموت: "إنك تنهض واقفًا فى مقبرتك فى الصباح لترى آتون عند شروقه. إنك تغتسل وترتدى ملابسك عندما كنت تفعل على الأرض .. إنك تظهر للوجود وتنسى التعب والإرهاق"؛ بعدئذ، يحيا منتعشًا ومفعمًا بالحيوية والنشاط بوساطة أشعة آتون، ولا بد أن يصطحب الإله "مثل المُنعَم عليهم فى قاعة بيت *البنبن* (المعبد)". ولقد كان الاشتياق والحنين الرئيس للمخلوق المُتوفى هو أن ينعم بالنظر فى آتون ويتبعه، ويتنفس نسمة ريح الشمال (أو الحياة)؛ وكانت لحظة الوجود الحاسمة هى الاستيقاظ فى الصباح، والتى تعنى تجديد الحياة.

على عتب باب المدعو "حاتيا" فى متحف اللوفر، الذى ربما يعود تاريخه إلى السنوات الأولى من حكم أخناتون، عندما كانت الآلهة القديمة لا تزال تُعبد، نجد المتوفى يصلى أمام أوزيريس، وإيزيس، وسوكر، وحتحور، معبرًا عن رغبته فى أن يخرج (من مقبرته أو العالم السفلى) مثل *البا* الحية "ليرى آتون على الأرض". وفى صلاة طويلة، نجد المتوفى يتوسل إلى أوزيريس مثل الشمس، حيث يندمج جوهره كاملاً مع جوهر إله الشمس رع، حيث يقول النص: "إن قُرْصَه (قرص الشمس) هو قرصك، وصورته هى صورتك، وجلالته (*شفيت*) هى جلالتك". ويقوم هذا الحل أو الرأى على تلميحات وتصريحات وردت فى "الابتهالات إلى رع"، وقد ظهرت نتيجة هذا الاندماج الكلى للإلهين بشكل واضح على توابيت الأسرة الواحدة والعشرين.

فى "الابتهالات إلى رع" الذى كان عنوانه باللغة المصرية القديمة "كتاب عبادة رع فى الغرب"، والذى يرجع بداية ظهوره إلى الدولة الحديثة، ويتكون من خمسة وسبعين ابتهالاً لإله الشمس فى مرحلته الليلية، حيث صُورت مظاهره فى العالم السفلى بأشكال تؤدى إلى تصور الألقاب والأعمال المنشودة. وهى تشتمل على صور لأوزيريس الذى أصبح دائمًا يُدرك بشكل متسع كأنه الشمس خلال الليل وارتبط بـ"رع" كإله "مُتَّحد"، كما أُطلق عليه هذا اللقب فى نص الابتهالات. وفى خطوة تالية، اتخذ هذا "الإله المتحد" رأس الكبش الخاص بإله الشمس الليلى . فى أنشودة دينية من مقبرة حورمحب بمنف، وكان ذلك بعد فترة وجيزة من عهد أخناتون، حيث أصبح يطلق على أوزيريس فعلاً "ذو رأس الكبش"، وبداية بمقبرة نفرتارى، أصبح يُمثل أيضًا على هذا النحو. ولكن رغم هذه الصلة المتينة بإله الشمس، فإن أخناتون قد فضل التخلص من أوزيريس كلية ومن هذا المفهوم الخاص بالآخرة،



ولم يسمح لـه أن يقوم بمهامه حتى كمظهر ليلى للشمس، وذلك حتى لا تجعله شعبيته منافسًا مزاحمًا لعبادة آتون.

الإحياء فى المعبد

وكانت مملكة الموتى تقع حسب رأى أخناتون وأتباعه، فى معبد آتون بأخيتاتون، ولهذا السبب نرى "مرى رع" المشرف على جناح الحريم يطلق على نفسه "المُبرَّأ فى أخيتاتون"، بينما كان القائد رعموزا يُلقب بـ"ممتلك المؤن (إماخ) فى أخيتاتون". ولم يعد أى شخص مجبرًا على أن يثق عن بعد فى "حقل الأدغال" أو "حقل التقديمات" ليضمن بكل تأكيد إمداده بالمؤن بعد الموت. فكل التعاويذ التى كان هناك احتياج إليها من قبل من حيث التوجه نحو الشرق، أو إعداد التجهيزات، أو الحماية فى حقول الآخرة، أصبحت غير ضرورية فى ذلك العصر. ولم يعد هناك وجود لـ"كتاب الموتى" فى فترة العمارنة الفعلية، بالإضافة إلى أنه لم يكن هناك استخدام للكتب الملكية الخاصة بالعالم السفلى. ونحن نستشفُّ كيف لعبت العمارة حينذاك دورًا هائلاً؛ وكذلك زخرفة المقابر الخاصة بكبار الموظفين فى العمارنة ـ فكان المعبد والقصر حقًا هما مملكة الموتى الجديدة، التى تقع فى هذا العالم.

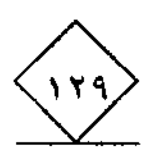
والسؤال الذى يتبادر على الأذهان هو، ماذا كان نوع قدر المرء الممكن تخيله فى العالم التالى خارج أخيتاتون؟ فنجد مثلاً أن الوزير "عبر-إيل" كان يطلق على نفسه فى نصوص مقبرته "المبرأ فى غرب منف"؛ ومن ثم كان يُدْخل فى حسابه ويأخذ بعين الاعتبار استمرارية تواجده هناك، وبرغم ذلك فإننا فى هذه الحالة نتناول فعلاً السنوات الأولى لفترة أخناتون، ولكن فى الأقاليم، لا توجد مقابر تؤرخ بشكل



مؤكد فى السنوات المتأخرة من حكمه. ويمكننا كذلك أن نتخيل أن الروح "با" كعنصر أو جزء بشرى مفعم بحرية الحركة، كانت تقوم بزيارة أقرب معبد لآتون، أو حتى على نحو أكبر المعبد الرئيس فى أخيتاتون من أجل المشاركة فى التقديمات المنتظمة وحتى تكون عن قرب من الملك، ففى حقيقة الأمر كان أخناتون فى ذلك الوقت لا يتواجد إلا فى مقره فقط. ويمكننا على سبيل المقارنة، أن نتذكر المفهوم الأقدم الذى يشير إلى أن كل الأرواح البشرية يمكنها أن تصحب إله الشمس فى مَرْكبه، مثلما كانت تقوم به تمامًا أيام أخناتون فى أن تسلك طريقها إلى المعبد. ومن ثَم، فحسب المعتقدات الدينية بالنسبة للحياة الأخرى، فإن ديانة آتون لم تتضمن وجهة نظر عالمية ولكنها على الأصح كانت إقليمية مقيدة بشدة.

الأشكال الخارجية

بالرغم من أن مفهوم الحياة بعد الموت قد قاسى من تغير جذرى، فقد حُفظت العادات والمظاهر الجنازية الموجودة، مثل طقوس وشعائر الدفن، وكذلك السلع والبضائع التقليدية الخاصة بالمقابر. ولكن مناظر الحداد والدفن على هيئة المومياء قد مُثِّلت على الحائط الشرقى فى مقبرة واحدة فقط خاصة بالمدعو "حوى"، أحد كبار الموظفين فى العمارنة. ومنذ أن أخذ فى الاعتبار أن التواجد أصبح مرتبطًا بالنهار فى ضوء آتون فلم تصبح المومياء فى الحقيقة ضرورية، ولم يعد يلعب تجدد الجسد وانبعاثه فى الحياة الأخرى أى دور. ولهذا السبب اختفى الجعران، أكثر الرموز أهمية فى تجدد الحياة، من إنتاج الورش الملكية، وحل محله شكل مبسط لخاتم الإصبع، ومن ثَم أصبحت الجعارين التى تحمل اسم أخناتون شديدة الندرة. ومن جهة أخرى، حُفظت لنا تماثيل



شوابتى ملكية عديدة بأسلوب العمارنة الواضح ـ هذه الأشكال الجنازية التى استُخدمت كعمال، كان من المفترض أنها تقوم بجهد مرهق مطلوب من المتوفى فى الحياة الأخرى. وتقليديًا، فقد كانت منقوشة بتعويذة من كتاب الموتى، التى تصف المتوفى بأوزيريس؛ ولقد حملت تماثيل أخناتون الصغيرة فقط لقب واسم الملك. أما عن بعض الشوابتى الخاصة نسبيًا من تلك الفترة، توجد بعض منها منقوشة بصورة تقليدية ـ حتى فى حالة "مغنية آتون" ـ بينما البعض يحمل صيغة تقديمات تحتوى على اسم آتون.

ويجب علينا أن نفترض أن هناك مقبرة ملكية فى طيبة صُممت من أجل أخناتون فى بداية حكمه، بالرغم من أنه حتى الآن لم يتم تعيين موقعها بشكل مؤكد. وكانت "قوالب الطوب السحرية" التى ظل الملك يُلقب عليها بأوزيريس، ربما أُعدت لمكان الدفن هذا. وفى المقبرة الملكية بتل العمارنة تم العثور على قطع من حجر الجرانيت الوردى خاصة بعدة توابيت، تحمل صلوات أخناتون إلى آتون المشع بدلاً من الآلهة الحامية المعتادة والتى كانت شائعة حتى ذلك العصر، مثل "أولاد حورس"، وأنوبيس. وهناك دلالة على أن الملكة كانت تقف فى الأركان الأربعة لتابوته. والتى استُبدلت بها بعد ذلك فى عهد توت عنخ أمون، الإلهات الحاميات إيزيس، ونفتيس، ونيت، وسرقت. ومن ثَم، كانت نفرتيتى هى الإلهة الحامية لأخناتون، التى تبتغى أن تعطيه الأنفاس الطيبة لفمه وأنفه. ومن جهة أخرى، استخدم صقرًا غير محدد المعالم ككائن حارس على مقصورته الكانوبية، لأن النسر التقليدى كان محملاً جدًا بتداعى المعانى والخواطر والأفكار بالديانة القديمة. وربما كان معبد آتون الأصغر فى أخيتاتون المقصود به أنه مكرس لعبادته الجنائزية، مثل المعابد الجنائزية فى طيبة، وكان يقع فى مكان متاخم للقصر، ويحمل كذلك اسم "حوت hwet ".

كان ما قام به الملك فى الاستعاضة عن الإلهات الحاميات بالملكة على تابوته يُعد سابقة تمت محاكاتها على التوّ. ويعد تابوت "تاعت" من دير المدينة ذا أهمية كبيرة، فبالرغم من أنه يعد نموذجًا فريدًا، إلا أنه برهان على ذلك أيضًا، فإن الإلهة الحامية قد استُبدلت بها أعضاء من عائلة المتوفى.

رحمة الملك تحتل مكان محاكمة المتوفى

منذ أن صارت الحياة الآخرة لا لزوم لها فى عالم الموتى، فإن مفاهيم محاكمة الميت العامة، ودفاعه وإثبات براءته فى الآخرة لم تعد مناسبة لهذا العصر. فإن العناصر الأساسية الأخلاقية للمُنعم عليهم فى الحياة الأخرى صارت فى ذلك الوقت فضلاً ورحمة وعفوًا من الملك الذى "عاش على ماعت"، والذى جسد من ثم، عند كبار موظفيه، الخط العمودى لقوس ميزان العدالة. وفى الحياة الأخرى، كما هو الحال فى الحياة الدنيوية، فإن المؤن يمكن أن يتلقاها الشخص من الملك فقط. ويبقى فى قيد الحياة كل من كان مُكرّسًا ولاءه للملك ويصبح "ماعتىّ": أى الشخص المُوالى لماعت ومن ثم فهو مُبرًّأ. وبدون هذا الولاء والإخلاص لا توجد حياة بعد الموت، لأن أخناتون صار "إله المصير" (شاى)، وهو الذى يمنح كل أجل والدفن بعد طول العمر فى رعايته وحظوته" كما يذكر لنا القائد رعموزا فى نص منقوش على جدار فى بيته بأخيتاتون. وفى مقابر كبار الموظفين ظلوا يُلقبون فى النصوص "بالمُبرَّئين" (ماع خرو). وبعد فترة العمارنة، أصبحت المناظر التصويرية لمحاكمة المتوفى تستقبل عنصرًا جديدًا وهو وحش أنثوى تُدعى "ملهمة المتوفى" مركّبة من تمساح، وأسد، وفرس النهر، وهى تجسد فك الجحيم الفعلى حيث إنها ملتهمة "للأعداء".



إن المعتقدات الخاصة بالآخرة فى العمارنة يمكن تلخيصها بمنتهى البساطة كالتالى: ينام الموتى أثناء الليل، وبالنهار فإنهم يصطحبون آتون والعائلة الملكية إلى المعبد الكبير حيث كانت توجد كل المؤن. وهكذا كانت لا تزال الحياة مستمرة بعد الموت، ولكن كان الملك مسئولاً عن الموتى كربِّ المؤن خلال هذه الحياة وكذلك الآخرة، ويتولى آتون بعنايته الشخصية فقط استمرارية وجود الملك. وظل المعبد والقصر بكل تفاصيلهما المعمارية الملونة يتحكمان فى زخارف المقبرة الجديدة، لأنهما عكسا الحياة الأرضية الأخروية الجديدة للمتوفى بكل ما فى الكلمة من معنى. ولقد كان خروج العائلة الملكية من القصر وكذلك تقديمات الملك اليومية فى المعبد، من الموضوعات الشعبية أيضًا. وبدلاً من طراز الأعمدة المربعة المعتادة، استُخدمت حينذاك الأساطين المستديرة فى المقابر ـ وعلى سبيل المثال كانت هناك للمدعو "آيا" قاعة أساطين حقيقية فى مقبرته. وبهذا المنوال أيضًا اتخذ عالم الموتى طرازًا معماريًا كأنه شىء يخص عالمنا الدنيوى، بالرغم من أن هذا الاستخدام الخاص كان استمرارًا لتطورات ترجع إلى عصر الملك أمنحتب الثالث.

وفى صيغة مظلمة إلى حد ما فى الأنشودة العظمى، نحن نعلم أنه حتى عندما كان يذهب آتون أثناء الليل ويترك العالم فى نوم الموت، فهو برغم ذلك يظل فى قلب الملك. ولقد كان ذلك هو مكانه الدائم وموطنه علاوة على نبيِّه، يلطف من العزلة التى تحيط به فى مساره اليومى عبر السماء. فحياة الآخرة حسب العقائد التقليدية التى لم تعد الشمس تلمسها بعدًا وتضيئها، فقدت الكثير من بريقها. وفى مقبرة الحرفى الماهر والذى يشير اسمه "با آتون إم حب" إلى فترة العمارنة، نجد النسخة المبكرة "لأنشودة إنيوتف" التى كانت تؤرَخ فيما مضى بالدولة الوسطى حيث تنسب تخيليًا إلى ملك يُدعى إنيوتف. وإن موقفه



العقلى والعاطفى فى مواجهة الحياة الأخرى الذى يصور نوعًا من أغانى عازفى القيثار كما لو كان يعد العويل والنواح الجديد على المتوفى، كنتاج لديانة النور لأخناتون والظلال العميقة التى تلقيها.

أغنية إنيوتف

لقد سمعت كلمات إيمحتب وحرددف
اللذين يستشهد فى كل مكان بحكمهما
أين مكانهما؟ لقد انهارت جدرانهما،
لم يعد مكانهما موجودًا، كما لو كانا لم يخلقا بعد.
لم يأت أحد من هناك ليصف حالتهما
ويعطينا أنباء عن احتياجاتهما
ويطمئن قلوبنا (عنهما)
حتى نصل نحن أيضًا إلى مثواهما.

ومن ثَم اترك قلبك يسعد، إلى حد أن ينسى كل ذلك ـ
إنه طيب لك أن تتبع رغبات قلبك طالما أنت حى.
ضع (عطر) المُرّ فوق رأسك،
واكسُ نفسك بأفخر الملابس الكتَّانية،
وامسح نفسك بالزيت الحقيقى الخاص بالإله.
أكثر من سعادتك ولا تجعل عزيمتك قليلة النشاط!
اتبع رغبات قلبك مع ما تحب،



قم بعملك على الأرض ولا تجعل قلبك يحزن،

حتى يأتيك يوم الحزن هذا.

إلا أن "حزين القلب" (أوزيريس) لا يسمع صرخاتهم،

ونُواحهم لا ينقذ قلب إنسان

من العالم الآخر.

مرة أخرى:اقض يومًا سعيدًا، ولا تكن قلقًا من أجله !

تذكَّر: لا يمكن لأحد أن يأخذ ممتلكاته معه.

وتذكر: لا يعود أي أحد قد مات !

ولقد حُفظ هذا النص بحذافيره على بردية هاريس رقم ٥٠٠ (= المتحف البريطاني ١٠٠٦٠) من الأسرة التاسعة عشرة.

الفصل التاسع

سنوات مظلمة

السنة الثانية عشرة الزاخرة بالأحداث

باضطهاد الآلهة القديمة، بلغت الديانة الجديدة ذروتها وقمة مجدها أيضًا إلى أبعد الحدود. بعدئذ بدأت مرحلة نهائية وصفها عالم الآثار "دونالد ردفورد" بـ"غروب الشمس".

ولقد عُثر على آخر أثرين من عهد أخناتون لاثنين من كبار رجال الملك يؤرِّخان بالسنة الثانية عشرة من حكمه، تتناول نصوصهما سياسته الأجنبية. الأولى عبارة عن "لوحة النصر" التى استُخدمت كِسر منها، فيما بعد، فى معبد بوهن بالنوبة، وتم نشرها نشرًا علميًا فى عام ١٩٧٦، بينما وضعت اللوحة الأخرى فى عَمْدًا بالنوبة أيضًا. وتتحدث نصوص اللوحتين عن حملة حربية ضد منطقة "إكياتا" بالنوبة عهد بها أخناتون إلى نائبه المدعو تحتمس. ويسير هذا النص على منوال الأسلوب القديم الذى بمقتضاه يتم إخبار الملك "بثورة عصيان" فى تلك المنطقة، مما كان يعطيه الذريعة فى التدخل بالقوة العسكرية، وأخذ على عاتقه حسم هذا الأمر بحملة تأديبية متواضعة نسبيًا، كما ورد فى



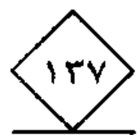
قائمة الغنائم المذكورة فى نهاية النص وتخبرنا بأنه قد: تم أَسْر ١٤٥ من الأعداء، وقتل ثمانين شخصًا بعضٌ منهم أثناء المعركة، والبعض الآخر "على خازوق" تنفيذًا لحكم الإعدام. وكانت هذه الحملة العسكرية هى الوحيدة التى ترجع إلى عصر أخناتون، ومن المؤكد أنه لم يقم بقيادتها بنفسه، ومن ثم فقد كان يتجنب نقش نموذج ترسيخ أركان الحكم الذى كان بمقتضاه يقوم كلّ ملك بقيادة حملة عسكرية، وغالبًا ما كانت رمزية فقط، فى بداية حكمه حتى يؤدى دوره كملك منتصر. وبطرق أخرى أيضًا، تفادى الرموز الحربية، مثل التى كانت لا تزال موجودة فى عهد أبيه أمنحتب الثالث، فيبدو أن تصوير مناظر الانتصار مثل "قتل الأعداء" قد اختفى تمامًا من صروح المعبد بالعمارنة. وفى الرسائل المتبادَلة والمحفوظة فى أرشيف تل العمارنة، نجد أتباعه المخلصين يناشدونه ويتوسلون إليه باستمرار أن يتدخل عسكريًا فى غربى آسيا، ولكن دون جدوى. وذلك كان أصل إطلاق صفة "المُسالِم" على الملك الذى ظل غير نشيط فى الخارج، بينما ظل فى حالة هيجان فى عالمه الخيالى فى أخيتاتون. ولكن عند قرب نهاية حكمه، نحن نجد سياسة أجنبية نشطة وحية من حيث الربط بين ذلك وزيارة "عزيرو" أمير أمورو لأخناتون.

أما الأثر الآخر الذى يرجع إلى السنة الثانية عشرة فهو "جزية البلاد الأجنبية"، التى صُوِّرت على جدران مقبرتين خاصتين باثنين من كبار موظفى أخناتون فى المقر الجديد. فسابقًا، كانت مناظر الجزية (فعليًا هى بضائع تجارية) خاصة بشعوب أجنبية تصور على جدران مقابر الوزراء، وبالتحديد كبار الموظفين المدنيين، الذين كانوا يتولون أيضًا سلطة الإشراف على التجارة الأجنبية. ولم يوجد أى شىء من هذا القَبيل فى مقابر وزيرَىْ أخناتون رعموزا وعبر - إيل. وهذا التأكيد على السياسة الخارجية ربما هو موضوع مهم بالنسبة للملك بسبب

ازدياد الصعوبات على الجبهة المحلية، حيث تعرض ترسيخ سياسته الدينية دون شك لردود أفعال، فدائمًا كانت توجد مشاكل عائلية أيضًا.

كيا ... المحبوبة

إننا نجد فى العائلة الملكية موضوعًا ملحميًا رومانتيكيًا مفروضًا فى المناظر الموحية بالأُلفة والدفء من فن العمارنة، الذى ظل لبعض الوقت موقعًا غير منيع ـ ولكن منذ ذلك الحين نحن نسمع عن كيا محبوبة الملك المفضلة. فلقد ذُكرت باختصار فى دراسة أدبية لأول مرة عامَىْ ١٩٥٩، و ١٩٦١، وفى الوقت ذاته عرفنا المزيد عنها من دراسات كل من علماء المصريات: يورى بريلكين، ورينر هانكى، وڤولفجانج هلك، ورولف كراوس. فإن اسمها صيغة مختصرة، ويقع بجواره اسم آخر ربما أجنبى. وغالبًا جاءت كيا من مملكة ميتانى، حيث نعرف أن "مدير إدارة شئون السيدة التى من نهارين" هو اسم وظيفة مكتوبة على وعاء جنازى مخروطى الشكل من ذلك العصر، ومع ذلك فإن هذه السيدة لم تكن محددة بالاسم، فغالبًا أن كيا كان يُطلق عليها ببساطة "السيدة" (تاشبست)، مما يدفعنا إلى الاعتقاد أنه قد تم ذكرها بدون تحديد اسمها تحت لقب "السيدة" فقط فى "قصة الأخوين" من فترة الرعامسة وحتى لو كانت ميتانية، فهى لا يمكن أن تكون مماثلة للأميرة "تادوخيبا" تلك التى ورثها أخناتون من حريم والده، ومن ثَم فلا بد أن تكون آسيوية متميزة وجميلة بين نساء القصر، وفى أحد النصوص المنقوشة على جعران تذكارى كان الملك أمنحتب الثالث قد أصدره بمناسبة زواجه من جيلوخيبا، نجد أن هذه الأميرة الميتانية اصطحبت معها إلى مصر ٣١٧ حسناء تحت الطلب.



على أية حال، كانت "كيا" تظهر بجوار نفرتيتى على نحو مساوٍ لها لعدة سنوات، ومع ذلك كانت الألقاب الرسمية تميز بين المرأتين بحرص. وفى الحريم الملكى كانت توجد بشكل معتاد "زوجة ملكية عظمى" واحدة فقط، وهنا فى حالة أخناتون كانت هى نفرتيتى. ومن ناحية أخرى، فقد حملت "كيا" لقبًا رسميًا رفيعًا غير عادى وهو "زوجة الملك الكبرى المحبوبة" والذى رفعها فوق جميع نساء الحريم الأخريات، ولكن دون أن يُخصص لها أى مغزى دينى مثلما كانت نفرتيتى تحوز.

ولقد تميزت "كيا" أيضًا بحرص شديد عن نفرتيتى فى المناظر. فهى لم تظهر مطلقًا واضعة تاجًا أو الحية الملكية الحامية، وكذلك لم يوضع اسمها داخل خرطوش. بالإضافة إلى أنه لم توجد غير ابنة واحدة بجوارها، وذلك بالتباين مع العدد الكبير غير المعتاد من البنات الذى كان يظهر بجوار أخناتون ونفرتيتى.

على أية حال، يجب أن نفترض "باختفاء" نفرتيتى من الصورة، وكيفما كان يمكن تفسيره، فإن "كيا" وقفت بعيدًا فترة من الزمن كزوجة مسيطرة فى البلاط الملكى. ولقد ظهرت، فى شكل مؤلَّف من عدة شظايا مُجمَّعة، وهى تقف مع ابنتها خلف أخناتون تحت أشعة آتون، بينما فى الوقت ذاته، نجد ابنَتىْ نفرتيتى: مريت آتون وعنخ إس إن با آتون تضطجعان على الأرض تحت خط البصر، وهذا يعنى بوضوح نزولهما مرتبة ثانية.

ويبدو أنه كان لأخناتون ابنة أخرى سابقة من "كيا"، ويمكن الاعتقاد بأنها وطَّدت من مكانة ابنتها حتى تكون وريثة للعرش بدلاً من مريت آتون. ويمكن أن نطلق لأفكارنا العنان فى التخمين أىُّ الاثنتين كانت أقوى فى الصراع الرسمى بينهما كيا أم مريت آتون (التى حملت فى النهاية لقب ملكة) فى السنوات الأخيرة من حكم أخناتون. ويبدو من المؤكد فقط أنه من شواهد عديدة نرى اسم كيا حل مكانه اسم



الأميرة (وليست ملكة) مريت آتون، وكذلك أن جزءًا من تجهيزات الدفن في المقبرة رقم ٥٥ (المشئومة) كانت في الأصل مخصصة لـ"كيا".

مسألة داخامانزو

من جهة أخرى، إنه أمر بعيد الاحتمال أن "كيا" قد كتبت خطابًا سياسيًا إلى سوبيلوليوماس، طلبت فيه ملكة مصرية مترملة أميرًا حيثيًا ليصبح زوجًا لها. وتتحدث المصادر الحيثية عن أنها ملكة مصرية حالية "زوجة ملك مصر" والتي من المؤكد أنها ليست "كيا".

ولقد حُفظ هذا الخطاب فقط في المصادر الحيثية وحدد الملكة المصرية بلقبها "داخامانزو" فحسب دون اسمها. وكتبت إلى سوبيلوليوماس أن زوجها الملكي قد تُوفِّي دون أن يترك لها ابنًا. وهذا يدعونا إلى أن نُقصي مريت آتون بعيدًا عن هذا الموضوع، حيث إنها لم تعش أكثر من "سمنخ كا رع"، تاركة نفرتيتي فقط، أرملة أخناتون، أو "عنخ إس إن أمون" أرملة توت عنخ أمون فأي واحدة منهما من المحتمل أنها هي كاتبة هذه الرسالة. وكان أن لبى الأمر في هذا الطلب الأمير الحيثي فورًا، ويُدعى "زانانزا" ولكنه اغتيل عندما كان في طريقه إلى مصر حتى لا يتم هذا الزواج الدبلوماسي، مما أدى إلى منع تحالف القوتين الكبيرتين في ذلك الوقت المبكر، ولم يتحقق ذلك إلا بعد حوالي قرن من الزمان في عصر الملك رمسيس الثاني. ولكن من ناحية أخرى، فجَّر اغتيال الأمير الحيثي هجومًا انتقاميًا من جانب الحيثيين، ولكن لسوء حظهم آلت النتيجة على غير ما كانوا يتوقعون فقد تفشَّى وباء الطاعون؛ مما قضى على ملك الحيثيين العظيم سوبيلوليوماس، والذي يشتبه كذلك في أن هذا الوباء كان سببًا في موت مبكر لعدد من الشخصيات القيادية البارزة الأخرى في فترة العمارنة.



"غروب" متخم بالغموض

أصبحت السنوات الأخيرة من حكم أخناتون مليئة ومتخمة بالألغاز والمشاكل، ولم تعد إعادة بناء أى من التنظيمات المقترحة فى تلك الفترة تعمل تمامًا. وكان الاختفاء المفترض لنفرتيتى الذى كان مثارًا للتساؤل فى ذلك الوقت مثل وضع "كيا" محبوبة أخناتون المفضلة، وزواجه من بناته الكبار، الذى استُخدم ليرفع من منزلتهن الرفيعة، وكذلك مشكلة المشاركة فى الحكم مع شريكة أنثى أو مع زوج ابنته "سمنخ كا رع"، والزعم بأن هناك دورًا فريدًا مختصرًا لمريت آتون بعد وفاة والدها، وأيضًا كتابة الخطاب السابق ذكره والذى كان موجهًا إلى الملك الحيثى سوبيلوليوماس ـ هذه كلها موضوعات تشكل فترة زاخرة بالأحداث، ولكنها فقيرة بالوثائق ـ ولقد كان نقص المصادر الأثرية لتلك الفترة فى صالح الإفراط الخصب فى التأمل والتخمين والتفكير فى أحوالها.

وحتى نشير إلى بعض الومضات الساطعة فى هذه السنوات الأخيرة من فترة العمارنة، لا بد أن نقترب من النقوش المسجلة على الأوانى والتى عُثر عليها بأعداد كبيرة فى تل العمارنة. فهى تمدنا بالتحديد فى أى سنة صُنعت ومُلئت بالأطعمة والمشروبات مثل النبيذ، والزيوت، والعسل وأحيانًا قليلة تحددها لنا بالشهر. وإن توزيعها على السنوات الملكية المتميزة هى عملية غير منتظمة تمامًا وتحددها نقاط واضحة كالآتى: فى العامين التاسع والعاشر (ظهور لقب جديد للإله، وحدوث بعض التغيرات؟)، وفى العام الثانى عشر (وصول جزية من الأراضى الأجنبية)، وفى العام الرابع عشر (عمل ترتيبات الخلافة على العرش؟). وكان أصل هذه الأطعمة مسجلاً على الأوانى، ولكن دون ذكر الأغراض منها، ولذلك ظلت مناسبتها غير واضحة.

ويشير استهلاك كميات كبيرة من المنتجات عادة إلى الأعياد الدينية، ولكن لا يمكن أن يكون هناك جدل حول ذلك في العمارنة. ولقد أشار چان أسمان إلى الفقر فى الحياة الدينية والاجتماعية الذى استتبع انقطاع الأعياد كنتيجة لا بد منها. ومن قبل، منحت استمرارية الأعياد فرصًا حية للاقتراب من الإله والتماس الرعاية والنجاة من كل أنواع الآلام. ولم تستطع المكافآت العامة - من منح الذهب إلى كبار الموظفين أهل المكافأة والتقدير - أن تكون بديلاً عن ذلك، فإن توقعات أخناتون فى هذا المجال برهنت أنها غير نافعة: فعبادة الآلهة التقليدية كانت لا بد وأن تزدهر مرة أخرى بجواره مباشرة، وحتى هجاء الملك و"عائلته المقدسة" أصبح منتعشًا.

تهكُّم وسخرية من "الملك المُهَرْطِق" ؟

لقد كان العثور على دستتين من التماثيل الصغيرة التى تمثل قِرَدة فى تل العمارنة لا بد وأن تشير إلى هذا الاتجاه. فإن مناظر العجلات التى تجرها الخيول، وصور التقبيل تعيد إلى الأذهان الأشكال الشعبية فى أشكال العائلة الملكية؛ ففى عصر الرعامسة أصبحت المناظر الهجائية والحيوانية التى تبرز الفرعون معتادة تمامًا. وهكذا كان موظفو أخناتون لا بد وأن يجدوا مُتنفَّسًا فى مجموعة القردة هذه، ليعبروا عن بعدهم الروحى والعقلى من "الملك المهرطق".

إن اكتشاف التماثيل الصغيرة للآلهة التقليدية في بيوت العمارنة أمر له مغزًى. فهى قطعًا ترجع إلى الوقت الذى كانت فيه هذه الآلهة مضطهدة رسميًا، ولذلك فهذه التماثيل تشهد باستمرارية عبادتها وإن كانت سرية، فى ذات الوقت هى تمس مجال السحر، الذى أُقصى كلية من الديانة الرسمية لفترة العمارنة. ومن الملاحظ أن الغالبية السائدة من



هذه التماثيل تخص الإلهين الشعبيين الحارسين "بس"، و"تاورت"، بينما الآلهة الأخرى الأقل تواجدًا أو التي قد ظهرت مرة واحدة هي: سوبك، وإيزيس، وتحوت، وبتاح، ومُوتْ، وحتى أمون المكروه، وأيضًا أوزيريس. وظهرت أيضًا مع التعاويذ في المنازل بشكل دائم (متضمنة بشكل خاص العين ـ أوجات الشائعة)، أشكال "بس"، و"تاورت"، و"أمون"، وعبر النصوص نرى "رثاء" بوجه خاص في المخربَش الموجود في الجزء الخلفي من الموقع المنعزل والنائي من المقبرة رقم ١٣٩ بطيبة، والخاصة بالمدعو "با واح" "كاتب القرابين المقدسة لأمون" في المعبد الجنازي لـ"سمنخ كا رع". ففي سياق هذا المخربش نجده يمجد إلهه أمون في عبارات تذكُرنا في بعض أجزائها بقصائد "حوار رجل كاره الحياة مع روحه" والثناء على الموت ـ حيث كانت أعمال "الأدب الانتقادي" الخاص بالدولة الوسطى أصبحت تُتداول في فترة العمارنة من جديد، ونجدها غالبًا بشكل خاص مسجلة في نسخ من أواخر الدولة الحديثة فقط، مثل تلك النسخة الوحيدة التي وصلتنا من "تحذيرات إيبور"، بوصفها المظهر المؤثر للتغير الواسع المنتشر الذي وصل إلى درجة الثورة. وبعد هذه الفترة من القمع والكبت، تحول العويل والنواح إلى تمجيد وتسبيح للإله الذي أصبح مبتهجًا بالانتصار والتغلب على كل اضطهاد:

إنك تعطي الإشباع بدون طعام،

إنك تروي الظمأ بدون شراب ...

يا أمون يا نصير الفقراء !

إنك أب اليتيم،

وزوج الأرملة.

كم هو محبب إلى النفس نطق اسمك!



إنه مثل طعم الحياة،
إنه مثل مذاق الخبز للطفل،
ومثل الكساء للعارى،
ومثل عبير غصين الزهور
فى أوان حر الصيف.

ارجع إلينا، يا إله الأبدية ...
إنك كنت هنا عندما لم يكن أحد قد جاء إلى الوجود بعد،
وإنك سوف تكون هنا عندما تكون النهاية.
إنك تجعلنى أرى الظلام الذى أعطيت
فهبنى النور، حتى أستطيع رؤيتك !

النهاية غامضة

حيث إن سمنخ كا رع كان له معبدٌ جنازيٌ مع عبادة أمون فى طيبة، وإن أمون قد تم ذكره مرة أخرى تاليًا لآتون فى مقصورتَىْ مقبرتين فى الفترة المتأخرة من تل العمارنة، كل ذلك يجعلنا نستنتج أن أخناتون قد رق ولان ولطَّف جزئيًا من إصلاحه بينما كان لا يزال فى قيد الحياة. وفيما بعد، فإن مشاركته للحكم مع سمنخ كا رع أصبحت مرة أخرى موضوع مناقشة ومجادلة، ولقد بقى هذا الافتراض مؤسَّسًا على قاعدة متداعية. ومن المحتمل أن تجديد آتون للتعايش مع الآلهة التقليدية قد بدأ فقط بعد وفاة أخناتون وانتهى بعد عدة سنوات تالية، عندما قام توت عنخ آتون بتغيير اسمه إلى توت عنخ أمون.



على أية حال، فليس هناك تحديد للتخلى عن السلطة أو نهاية عنيفة "للملك المهرطق"، كذلك لم تنقطع إنجازاته ومآثره مباشرة عند وفاته. وخلال فترة التحول والانتقال التى استمرت لعدة سنوات كانت هناك محاولة حذرة ليواصل نشاطه رغم العقبات، وقد كانت هناك حينئذ دلائل تشير فقط إلى أن ضغط القوى المعارضة أثبتت أقصى قوتها، بحيث أدت إلى هجر آتون وحدوده المقدسة فى أخيتاتون. ولكن ما تُخلى عنه مباشرة بعد وفاة أخناتون كانت هى عبادة آتون الوحيدة (التى كانت متلازمة دائمًا مع تحريم بقية أعضاء مجمع الآلهة)، ورفض الحياة فى العالم الآخر وإنكارها. وكل شىء آخر يمكن أن ينتظر، وربما ما كان حاسمًا وقاطعًا هو الشعور بالارتياح والتحرر من حمل ثقيل، وتنفس هواء منعش بعد موت "الملك المهرطق".

الفصل العاشر

الخلفاء

نساء كثيرات، ولكن لا وريث

لم يكن لقب "طويل العمر" الذى كان أخناتون يحمله خلال حياته على نحو منتظم، يتوافق معه تمامًا، فلقد تُوفى هذا الملك فى ريعان شبابه ربما فى يوليو ١٣٣٦ قبل الميلاد. وبصرف النظر عن كل شىء، فإنه قد مات دون أن يترك خلفه ابنًا يمكن أن يشغل دوره السياسى والدينى. فلم تنجب له كل من نفرتيتى وكيا سوى بنات فقط، ولم تكن له من الأخوات إلا واحدة فقط هى باكت أمون (والتى تحول اسمها إلى باكت آتون فيما بعد) والتى عاشت حتى شهدت تتويجه، ويبدو أنه لم يكن لنفرتيتى سوى أخت واحدة أيضًا. وهكذا كانت توجد نخبة كبيرة من نساء ملكيات، ولكن لم يكن يوجد وريث ذَكَر جلىّ واضح من حقه العرش.

وقد كانت مشكلة الخلافة خادعة فى هذه المناسبة على نحو استثنائى وبصورة خاصة، لأنه ليس المطلوب مجرد فرعون جديد، لكن بالأحرى ابن الإله، وسيط بين آتون والبشر، نبى ليحفظ وينشر التعاليم



الصافية النقية لإله النور. وإنه من الصعب أن نتخيل "الأميرة المُتوَّجة" مريت آتون، فى لحظة، يمكن أن تقوم بمثل هذا الدور، فى ذلك الوقت الذى كان على قريبَى الملك، الاثنين الصغار سمنخ كا رع، وتوت عنخ آتون (الذى لا يزال طفلاً)، أن يظهرا إلى حيز الوجود بشكل إجبارى. ولقد رفع (صانعو الملك) كل واحد من هذين الرجلين الصغيرين تباعًا إلى العرش، مقيمين الدليل فى ذلك المجال على أنهم لا يقصدون خصامًا جوهريًا مع الأسرة الحاكمة.

فى حالة سمنخ كا رع، فقد بقى من غير الواضح ما إذا كان أخناتون قد عيَّنه مشاركًا للعرش، أو كانت مدة حكمه التى هى ثلاث سنوات قد بدأت فقط بعد موت "الملك المهرطق". وهناك بعض الآثار التى عُثر عليها حتى الآن يُستشهد بها لصالح هذه المشاركة فى الحكم، ويمكن تفسيرها من نواحٍ أخرى. وعلى لوحة برلين رقم ١٧٨١٣، مثلاً، يظهر ملكان معًا بكامل الشارات والرموز الدالة على الملكية، ولكن لهما فقط ثلاثة خراطيش، مثلما فعل الزوجان الملكيان أخناتون ونفرتيتى، إلى حد أن "المشارك فى المُلْك" (والذى يضع التاج المزدوج) يجب بالأحرى أن تكون "الزوجة الملكية العظمى"، وعلى لوحة أخرى فى برلين رقم ٢٠٧١٦، نجدها تضع التاج الأزرق وتناول أخناتون كوبًا من النبيذ. وهكذا، يوجد فقط منظر فريد لأحد كبار الموظفين ويُسمى "مرى رع" على جدران مقبرته يمثل سمنخ كا رع مع مريت آتون كزوجة له، وهما يكافئانه. ومن الممكن أن هذا الموظف قد أقحمهما بهذا الشكل بعد وفاة أخناتون مباشرة، عندما هُجرت أخيتاتون، ولم يتقرر بعد الموقف من مقابرها، ولذلك فإنه حتى هذا المنظر لا يعطى الدليل على المشاركة فى الحكم. وفى لوحة مهشمة بدرجة كبيرة وموجودة حاليًا بمتحف الجامعة بلندن، نجدها تعرض فعلاً أربعة خراطيش مما يؤكد من ثَم المشاركة فى الحكم، ولكن حتى هنا فإن

شخصية زوجة أخناتون مُختلَف فيها. ولم يكن لقب "محبوب نفر خبرو رع" أو "محبوب وع إن رع" (وكلا الاسمين يشيران إلى أخناتون) أكثر من دليل ثانوى يجب اختياره ليرتبط "بالملك المهرطق" الذى كان لا يزال حيًا، ومن ثَم مع المشاركة فى الحكم كعمل متعارض مع العبادة التالية لأخناتون بعد وفاته.

توت عنخ آتون يهيئ لظهوره

نحن لسنا على أرض ثابتة حتى حكم توت عنخ آتون، بالرغم من أن أصله يظل غامضًا. لقد كان تلقيبه بـ"ابن الملك المحبوب" على كتلة حجرية من الأشمونين، أمرًا يؤخذ كتبرير لرؤيته كابن لأمنحتب الثالث أو أخناتون، ولكن هذا اللقب الأميرى المصرى غامض جدًا لا يسمح لنا بأية استنتاجات. ومنذ عدة سنوات، بالقرب من الدير الأحمر فى سوهاج اكتُشفت مقبرة "الأب الروحى" سن نجم، الذى من الجلىّ أنه عُهد إليه بتربية الشاب الصغير توت عنخ آتون، فهل لنا أن نستخلص من ذلك أن الأمير قد قضى فترة طفولته المبكرة فى إقليم أخميم، حيث كانت توجد العائلة البارزة الشهيرة والتى أنجبت كُلاً من تى، ويويا وآى؟

وعلى ظهر كرسى عرش توت عنخ أمون (المحفوظ حاليًا بالمتحف المصرى بالقاهرة)، صُوِّرت العائلة الملكية الجديدة تحت أشعة آتون، وهكذا نجد استمرارية فكرة الثالوث الإلهى التى تحققت بأخناتون ونفرتيتى وآتون. ولكن هذه المحاولة للبقاء على العناصر الأساسية لديانة أخناتون استمرت لفترة قصيرة فقط، حيث أثبتت استحالة الاستمرارية المباشرة لإصلاحاته. وكانت أول إشارة على ذلك هو ترك الشكل الخاص بقرص الشمس مع أشعته.



العودة إلى أمون وبتاح

من الواضح أن اسم الملك الجديد قد تغير إلى توت عنخ أمون فى العام الثالث من حكمه، ثم هجران "أفق آتون" المقر الخاص بأخناتون فيما بعد مباشرة، حيث انتقل البلاط الملكى إلى منف، لذلك يفصح النص الخاص بـ "لوحة الإصلاح" عن نهاية إعادة وتجديد العبادات القديمة التى قد "نُسيت" لمدة طويلة ولم تعد الآلهة والإلهات تنتزع الإعجاب تقريبًا عندما كانت تُناشد. ففى بداية نص اللوحة يُلقب الملك "بمحبوب" كل من: أمون رع، وأتوم رب أون (هليوبوليس)، ورع حورآختى، وبتاح وتحوت ـ فقد أرادت مجموعة غير عادية إعادة الحق إلى كل العبادات المهمة. وكان يوجد مفهوم سائد أن البلد قد اجتازت فترة سقم ومرض، وشُفيت أخيرًا وعوفيت. ولكن كانت هناك أيضًا مسألة إرجاع "ماعت" فى أعقاب وعلى أثر ذلك الملك المطلق الذى كان يؤكد باستمرار أنه يعيش على "ماعت".

وربما من الأفضل رؤية المسيرة الخاصة بتطورات الديانة بعد أخناتون مباشرة فى الأناشيد الدينية التى استخدمها حورمحب خلال حكم الملك توت عنخ أمون، بوجه خاص فى لوحته الحجرية رقم ٥٥١ المحفوظة حاليًا بالمتحف البريطانى. ففيها نجد القائم بالوصاية يتعبَّد إلى أتوم ـ حر آختى، بادئًا بصياغات لغوية فى تعبير يمكن أن يأتى مباشرة من أنشودة موجهة إلى آتون، حيث يقول:

لقد ظهرت فى أفق السماء

كاملاً وغضًا نضيرًا مثل آتون

وهنا، يكتب اسم "آتون" بمخصص إله، كما لو كانت تعاليم أخناتون لا تزال بقوتها، بالرغم من أن الجملة تُستأنف بعبارة "فى حضن أمك حتحور"، وبذلك يعود بهذه الإشارة الأسطورية، إلى تطويق



إله الشمس بإحكام فى مجموعة الآلهة الفلكية. فآتون رب أخناتون لم تكن له أمّ، بينما أنشودة حورمحب تذكر كلاً من حتحور، وإلهة السماء نوت كأم للإله. وفى عدة مقاطع شعرية تالية، يُمجد الإله كـ "ملك للسماء والأرض" ـ كما كان الوضع أيضًا بالنسبة لآتون! ـ ولكنه كذلك "حاكم للعالم السفلى (دوات)، ورئيس الصحراء، وعالم الموتى"، ومن ثَم مرة أخرى كَربِّ الآخرة، وهو "الوحيد الذى بعث نفسه من المياه الأبدية (نون)". متعقبًا فى ذلك، الواقع الدينى القديم وأسطورة مسار الشمس؛ مما أدى إلى ظهورها مرة أخرى:

الإله المَهيب الجليل فى مقصورته،

رب الزمن فى مركبه !

هؤلاء فى الأفق ينقلونك بمركب ذات مجاديف ...

وسكان الغرب يبتهجون ابتهاجًا عظيمًا بك ...

إن النهاية ثرية بالتلميحات الأسطورية، وكلها بأسلوب الأناشيد التقليدية: "كامل الصبا والشباب الذى خلقه بتاح ... إنه يبزغ كحورس ... حاكم الزمن وملك آلهة الأبدية ... ترفعك أمك عاليًا".

ويوجد تذييل يتضمن تمجيدًا وتسبيحًا للإله تحوت، إله الحكمة والقمر، والذى يقارن حورمحب نفسه به مباشرة. مثل القمر مع الشمس، هو يقف بجانب الملك توت عنخ أمون. ويوجد أيضًا إطراء وثناء على الإلهة ماعت التى تهبه نَفَس الحياة. وتحتوى الخاتمة على الرغبة الجنائزية التقليدية بأن يدخل ويترك "حقل البوص" ـ جنة المصريين فى الآخرة. ويكون من أتباع سوكر إله الموتى رب منف. ومن ذلك يتضح لنا أن تحريم الحياة فى الآخرة أيام أخناتون أعيد من ثَم كاملاً !

وفى الوقت نفسه تقريبًا، ترأس الكاهن الأعلى "با رع إن نفر" تجديد عبادة أمون بالكرنك، فى موكب حاملاً الآنية المقدسة إلى الإله



الذى ينتمى أصله إلى العبادة التقليدية، ولعب دورًا مهمًا فى ذلك. ولقد اكتشف مقبرته فى طيبة منذ وقت ليس ببعيد كلٌ من فريدريك كامب، وكارل يواكيم سيفريد، وطرازها بشكل واضح على منوال المقبرة الملكية فى العمارنة وكذلك مقابر كبار الموظفين هناك. ولم تعد توجد هناك بعد أشعة آتون، ولكن منظر عبادة الشمس بمظاهر الابتهاج من قِبل كل المخلوقات نجده مرسومًا نقلاً عن العالم التصويرى بمقبرة أخناتون. والانغماس الشديد فى تمثيل العجلات التى تجرها الخيول بكثرة مستمدة أيضًا من العمارنة.

إن روح الأزمنة تتجلى فى الحل الذى نجده فى زخرفة مقبرة توت عنخ أمون عند موته المبكر. فهى مَثّل يؤكد العودة إلى العرف والتقليد أى إلى الزمن السابق لأخناتون، وبالأحرى، ارتبطت الأصول المرجعية من العرف والتقليد بالابتكارات والتجديدات الجوهرية المهمة فى فترة العمارنة وجزئيًا مأخوذة من زخارف المقابر الخاصة. وهذه طبق الأصل أيضًا من مقبرة خليفته الملك آى، التى زُخرفت بعد أربع سنوات فقط. وعلى جدران المقبرتين توجد مقتطفات من "الأمدوات"، وكتاب العالم السفلى القديم، وكذلك مقتبسات من كتاب الموتى فى مقبرة آى. وبجانب الأمدوات وكتاب الموتى، تقدم لنا مقاصير توت عنخ أمون المُذهَّبة تكوينات جديدة، من بينها "كتاب البقرة السماوية".

نهاية الأسرة: آى وحورمحب

فى النص الذى نجده على لوحة منقوشة على جدار فى مقبرته الصخرية المحفورة فى منطقة متاخمة لأخميم، نرى آى يقضى على الحزازات مع "الشر" و"هلاك الحق"، ويتخذ إجراءات تجعل كل شخص يمكنه أن يقوم مرة أخرى بتقديم القرابين إلى "إلهه الشخصى"، و"كل الآلهة" أصبحت راضية أن مقاصيرها قد رُممت وجُددت. ويوجد من ثَم

توكيد متشابه تمامًا من توت عنخ أمون وكذلك من خليفته حورمحب أيضًا يُعتبر إشارة مؤكدة عن هدم ـ بأنه اتخذ الإجراءات الوقائية من أجل معابد الآلهة، التى كانت عبارة عن "أكوام من الأنقاض"، وأنه أرجع العالم إلى حالته المثالية:

إنه نظم هذا البلد وأعطاه التعليمات حتى يصير متطابقًا مع (ذلك) الزمن أيام رع. لقد جدد المعابد الخاصة بالآلهة من أحراش الدلتا إلى النوبة. وعدَّل كل أشكالها بأسلوب بارز متميز مما كانت فيه منذ القِدَم على أكمل وجه ... ولقد صنَّف معابدها وميَّزها، وأبدع تماثيلها فى شكلها الصحيح من كل أنواع الأحجار الكريمة. وبحث عن كل ما هو مقدس، المناطق والتخوم المقدسة التى كانت أكوامًا من الأنقاض فى هذا البلد، وأنشأها من جديد، وأصبحت كما كانت فى بداية الزمن الأولى. ولقد كرَّس القرابين المقدسة لها، كتقديمات يومية منتظمة، برفقة كل أنواع الأوعية والأوانى لمعابدها، مسبوكة من الذهب والفضة. وأمدها بكهنة ـ الوعب، والكهنة المرتلين من صفوة الجيش. وأرجع لها الحقول والمواشى.

كان حورمحب قد ارتبط بشدة بالزواج (من أخت نفرتيتى؟) من البيت الملكى للأسرة الثامنة عشرة، ولكنه قصد عن عمد أن يثبت ويبرهن على أنه أول حاكم شرعى منذ الملك أمنحتب الثالث، الذى اتخذه مثله الأعلى والرئيس. وخلال حكمه بدأ نشاطًا بنَّاء مُفعمًا بالحياة من جديد فى معبد الإله أمون بالكرنك، واستُخدمت من جديد مجموعة كبيرة من أعداد كتل أحجار *التلاتات* من منشآت أخناتون فى مبانيه الشخصية. ولقد اتخذت مصر كذلك سياسة أجنبية جديدة ونشطة قادتها إلى استعادة الأرض المفقودة من جديد فى الشام. وكانت فترة الرعامسة التى تلتها ساحرة وجذابة.



الفصل الحادى عشر

الخاتمة

إخفاق واستمرارية

ماذا تبقَّى وتخلَّف؟ لم يكن أخناتون قد أسس حَشْدًا أو تجمُّعًا، ولم يكن لديه حواريون أو مريدون ليواصلوا عمله بعد موته. كانت توجد فقط دائرة صغيرة من الأتباع، الذين أصبحوا مجردين من سند ذى قوة فعالة. فلقد ركز أخناتون تعاليمه على وجه الحصر والقصر على نفسه، بصفته الوحيد فقط الذى عرف آتون مما حكم عليه بالإخفاق والفناء بالتوازى معه ـ مهما يكن أو يحدث، فى الشكل الصارم الذى وضعه فيه.

وعلى الرغم من ذلك، فلقد أُقحم فى تغيرات حركية استمرت بعد مروره ومزاولة تأثيره فى مجالات عديدة. فبعد توقف وارتداد قصير الأمد بقيت اللغة المصرية المتأخرة حية كلغة جديدة مكتوبة، نشر بها بعد وقت قصير أدب نفيس، بلغت شأنًا كبيرًا لم يكن معروفًا من قبل مثل أغانى عازف القيثار وأشعار الحب. وفى الفن، ظلت متعة وسحر الحركة ووصف العاطفة والإحساس التى ابتدعها أخناتون سارية



المفعول لعدة عقود، وظل فن العمارنة المفعم بالحيوية يتموج فى دوائر متسعة من وقت لآخر خلال القرون التالية.

وفى نطاق الديانة، لم يسترد أمون مكانته العليا كاملة، ولم تعد مدينته طيبة عاصمة مرة أخرى. أما الوحدانية، فكان عليها أن تنتظر خمسمائة عام أو أطول لتستقبل فرصة جديدة فى الديانة اليهودية. وفى هذا المجال توجد عدة مناقشات عما إذا كانت أفكار وحدانية أخناتون ظل لها تأثير على فلسطين، كما هو مفترض من سيجموند فرويد على الأخص. ولكن فى حقيقة الأمر، فإن فاصلاً زمنيًا كبيرًا ليس من السهل أن نستدل منه على تأثير مباشر من فترة العمارنة على وحدانية التوراة العبرية. ولكن التيار التحتى وهو اتجاه خفى من اتجاهات الرأى والشعور مناقض عادة للاتجاه الظاهر ظل يمارس تأثيره فى هذا المجال، فربما اعتمد حقًا كاتب المزمور رقم ١٠٤ على الأنشودة العظمى الموجهة إلى آتون.

أكثر من حدث عَرَضىّ

لم يكن أخناتون وكذلك الديانة التى أسسها مجرد وقائع عابرة، كما أثبتا بعد ذلك. فلقد أجبر التحدى الذى وضعه هذا الملك الأجيال التالية أن تعيد التفكير من جديد فى مسائل وقضايا كان يبدو أنها قد حُلت تمامًا، كالفن فعلاً الذى استقبل دوافع جديدة من هذا المنطلق. ويفترض أيضًا عالم المصريات الشهير چان أسمان أن "تأثير ديانة العمارنة كان هو التوضيح وليس التصليح. فلقد أصبحت الديانات التقليدية دائمًا وإلى الأبد فى المستقبل، واعية لذاتها كنتيجة لهذا التحدى والمواجهة مع النقيض أو المضاد لها".

وتتضح مظاهر كل ما سبق ذكره جليًا فى نطاق المعتقدات التى تنحصر حول الآخرة. فلقد أدى إنكار الحياة فى الآخرة والإيمان بمملكة



أوزيريس، إلى إعادة التفكير مرة أخرى فى معنى النصف المظلم من الكون. حيث ظل النور معتمدًا على الظلام، ولم تكن الأهمية الإيجابية لهذا الظلام يُحس بها بوضوح كما صارت بعد فترة أخناتون. ولا يمكن أن يوجد تباين أعظم ضد ديانة النور الخاصة به أكثر من التعبير الذى جاء فى الأنشودة الشمسية لـ"ثانفر" كبير كهنة أمون فى بداية الأسرة العشرين، حيث يتحدث عن إله الشمس عند نزوله إلى عالم الموتى فيقول: "عندما تأتى إليهم .. تكون مفعمًا بالدخان والظلام، لأن النور هو شيء بغيض لك".

فمن وجهة نظر، فإن الاعتماد لكل الحياة إنما هو على النور، فنظرة أخناتون الإيجابية إنما هى على النور كوسيلة نجاة وإنقاذ، ومن وجهة نظر أخرى، فإن النور "مقت شديد" ـ وكلاهما متناقضان ومتعارضان بشكل صارم. ولتجدد الشباب فإن النور وكل الحياة فى احتياج إلى الظلام، فلقد كان المسار الكلى للشمس يتضمن فى نشاطه الليلى، نصيب العالم السفلى، الذى يملأ الطاقة الشمسية مرة أخرى. ومن المنطقى فقط أن فى الاستيقاظ المباشر لأخناتون، كان يوجد تدفق حقيقى من الأشكال الرمزية للمسار اليومى للشمس. ومن أقدم الأمثلة على ذلك ما نجده فى "الكتاب الغامض للعالم السفلى" المنقوش على إحدى المقاصير المُذهَّبة الخاصة بالملك توت عنخ أمون، والذى لم نجد له مثيلاً حتى الآن. فمن الواضح أن اعتماده على العمارنة تبينه لنا أشعة الضوء التى تحدد أشكال الأفراد فى العالم السفلى كل على حدة، بل تتغلغل فى أجساد الموتى.

وتبقى الشمس

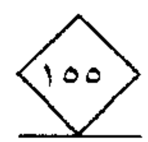
وتعرض المناظر الخاصة بمسار الشمس، فضلاً عن ذلك، مدى الأهمية التى كانت تُنسب إلى الشمس، حتى بعد فشل أخناتون. ولم



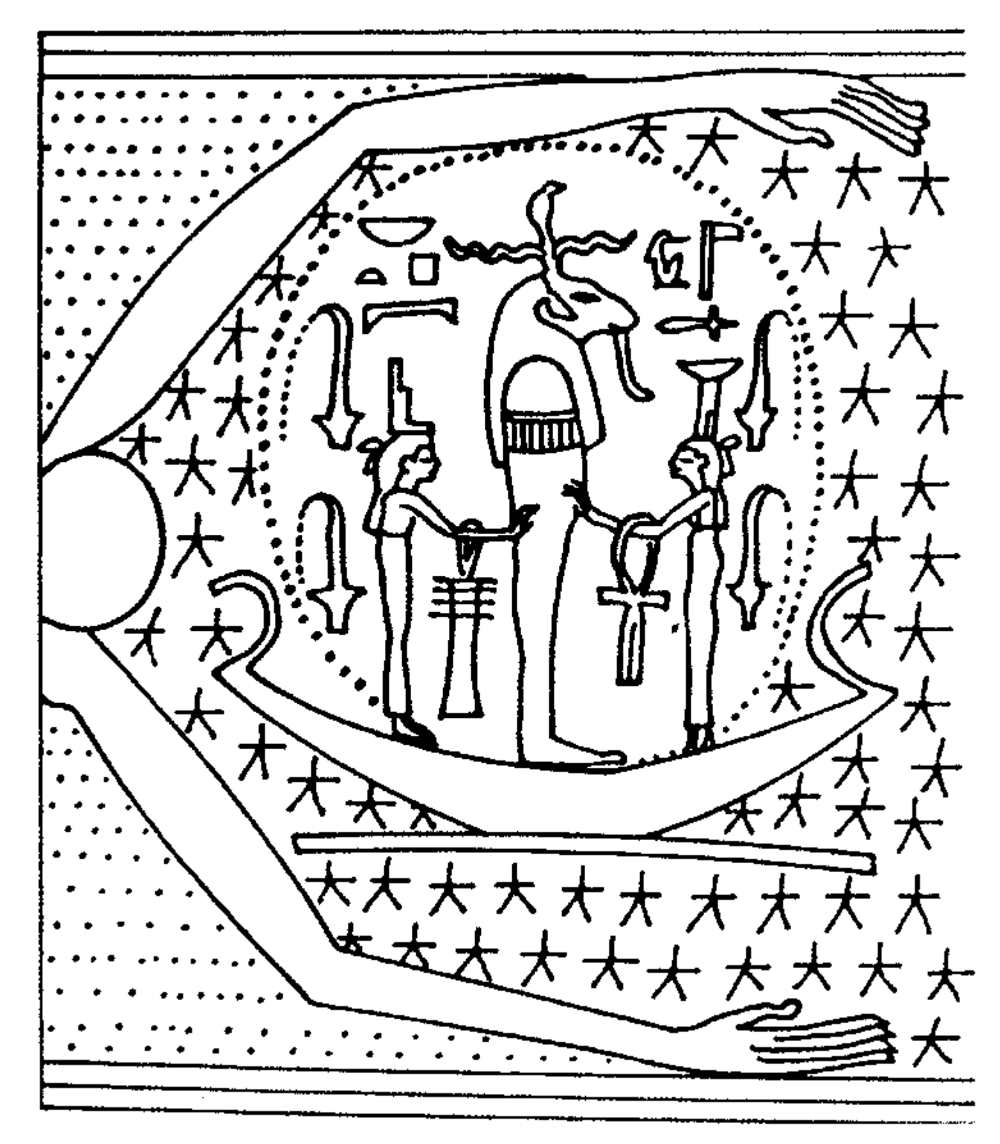
تلاقِ العقائد التقليدية حول الشمس أية عقبة فى عودتها، بالرغم من رد الفعل المذهل الضخم لاستفزاز أخناتون لها. ولكن كان هناك آنذاك اهتمام أكبر موجهًا لاندماج كل من رع وأوزيريس معًا، (شكل رقم ١٩). ففى المقابل لمحاولة أخناتون لجذب إله الشمس كلية إلى هذا العالم الذى يملؤه بوجوده كاملاً، ناكرًا كل ما كان موجودًا فى العالم الآخر، فلقد قدم كتاب البقرة السماوية (الذى ظهر لأول مرة أيام توت عنخ أمون) تلك الرواية الأسطورية التى تروى لنا أنه بسبب عصيان البشر تراجع إله الشمس طوال الوقت من هذا العالم إلى السماء، بينما فى الوقت نفسه كرس العالم الآخر للموتى. وهنا، يوجد مرة أخرى تأكيد على البعد والمظهر الأخروى للعالم الإلهى.

ولذلك أصبح الرجوع الآخر الواضح فى الأيدلوچية (طريقة التفكير المميزة) الملكية، بعد فترة أخناتون، تؤكده بعض المحاولات التجريبية المؤقتة فى عبادة الفرعون كإله شخصى. فنجد أن "حوى" نائب الملك توت عنخ أمون بالنوبة، يتضرع إلى ملكه ويرجوه أن يبدد "الظلام" الذى أراد أن يكون بعيدًا عنه. ومن ثَم أصبح أمون حينذاك هو إله الفقراء والمظلومين، وملاذ البسطاء فى صلواتهم - ومن ثَم كان رد الفعل لصالح أمون يدعمه الكهنة بشكل أقل من الجمهور العادى. وصار أمون أيضًا كإله الشمس بعيدًا وقريبًا فى الوقت نفسه: بعيدًا كملاحظ ومشاهد ولكنه قريبٌ كمستمع يقف بجوار هؤلاء الذين يتعبدون إليه. وطبقًا للاهوت الرسمى فى عصر الرعامسة، الذى كان استمرارية "للاهوت الشمسى الجديد"، أصبح الإله الذى يملأ العالم جميعه بنفسه (كما كان آتون يملأ مقصورته)، إنه "الواحد" الذى جعل ذاته "تتحول إلى ملايين"، ولكن دون أن يزيح الآلهة الأخرى.

ولقد كان شكل "شِدْ"، "المنقذ"، الإله القوى الشاب الذى يتدخل ويساعد فى وقت الحاجة، وريثًا آخر لعصر العمارنة. هنا، فى وقت الأزمات



والقلق، فإن الشوق الإنسانى يشتد نحو إله جديد، الذى كان قادرًا أن يخطو إلى الأمام فى موازاة الإله أمون، كتجسيد لمساعدة الفقير فى هذا العصر للتقوى الشخصية. وجوهريًا، فإن حورس الشاب المناضل الذى وقف بجوار أبيه أوزيريس، كان عمله هذا يندمج مع إله الشمس المنتصر على أعدائه.



شكل رقم (١٩): تمثيل لمسار الشمس، يحتوى على الشكل المدمج للإلهين: رع وأوزيريس ـ رسم قام بتنفيذه "برودبك" نقلاً عن بردية من الأسرة ٢١، والتى قام بنشرها "بيانكوف" فى كتاب: (Egyptian Religion 4 (1936): 67, fig. 5.).



وتقبَّل المصريون بوضوح إله النور الذى بشَّر به أخناتون فى تطوره الخاص الخلاَّق "للاهوت الشمسى الجديد" فى الأسرة الثامنة عشرة، واستمروا يتسامحون معه لفترة قصيرة بعد حكم الملك. ولم يكن "آتون" محرمًا كدلالة عن الشمس، ولكن الذى تراجع مباشرة هو ذلك الاستثناء الذى كان قد ظهر به هذا الإله الجديد.

جذور مذهب العصمة من الخطأ(*)

إلى هنا، نأتى إلى النقطة الحاسمة فى ديانة العمارنة، فلأول مرة فى التاريخ، وُضعت محاولة لشرح العالم الطبيعى والإنسانى بأكمله على أساس عنصر *الفرد الوحيد*. وكمثل آينشتاين، جعل أخناتون من الضوء النقطة المرجعية المطلقة، والمدهش كم تحقق وتواصَل هذا المفهوم بوضوح وتناغم فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، خالقًا منه فى الواقع أول مخلوق بشرى حديث. حقًا، فإن الحداثة أيضًا تجاهد فى وصف الكون بصيغة المفرد، وتشرحه على أساس مصدر أحادى مفرد، ولم تنقطع المحاولات التى تقوم بذلك. ولقد أقام أخناتون الأدلة بوضوح فكرى غير عادى؛ لدرجة أن وحدانية الجانب هذه حُكم عليها بالإخفاق، فكل ما نكظمه ونجهله سوف يباغتنا ويلقى ظلاله علينا. فقد كان أخناتون ربما أول متشدد ومتزمت فى التاريخ، ولهذا السبب، فلقد ظل حتى اليوم الشخصية المعاصرة جدًا التى يمكن إنكار احترامها وتعاطفها بصعوبة فى أى نقد موجَّه له.

ولكن يوجد درس موجه إلينا فى مصيره وفشله: فالتعصب والتزمت مهما كان شكله لا يحل المشاكل ولكن يكتمها. ولا يجب أن

(*) مذهب العصمة عرفته البروتستنتية فى القرن العشرين، تؤكد أن الكتاب المقدس معصوم من الخطأ لا فى قضايا العقيدة والأخلاق فحسب، بل أيضًا فى كل ما يتعلق بالتاريخ ووسائل الغيب، كقصة الخلق وولادة المسيح من العذراء ومجيئه ثانية إلى العالم.



نستسلم للإغواء من وقت لآخر الذى ينبثق منها، وحلولها التى تظهر ببساطة ووضوح. وبتعصبه المفرط، لا يمكن أن يكون هناك مستقبل: فالأشياء لا يمكن أن تُختزل إلى مصدر واحد معزول يكون دائمًا أبدًا بارزًا ورفيعًا. ويكون دائمًا وفوق الجميع وبرُمَّته فى مخاطرة.

ولم يتبع أخناتون رد فعل متهجِّم مروِّع، ولكن إلى حد ما محاولة حذرة لربط القديم بالحديث بحيث لم يتخلَّ فورًا عما تحقق فى الجانب الإيجابى. ولقد مارست فترة العمارنة تأثيرًا مثيرًا وخصبًا على التاريخ الفكرى والروحى فى مصر القديمة وكل البشرية، وفى عصرنا الحالى استمرت تقدم نموذجًا يُحتذى يمكن أن نتعلم منه.

مراجع الكتاب

GENERAL

A bibliography containing more than two thousand titles has been published by G. T. Martin, *A Bibliography of the Amarna Period and Its Aftermath* (London and New York, 1991). A brief overview is provided by H. A. Schlögl, *Echnaton—Tutankhamun: Daten, Fakten, Literatur,* 4th ed. (Wiesbaden, 1993).

The fundamental text collection remains that of M. Sandman, *Texts from the Time of Akhenaten,* Bibliotheca Aegyptiaca 8 (Brussels, 1938). A prosopography has been published by R. Hari, *Répertoire onomastique amarnien,* Aegyptiaca Helvetica 4 (Geneva, 1976).

A selection of relatively recent biographies of Akhenaten: C. Aldred, *Akhenaten, King of Egypt,* 2d ed. (London, 1988); Y. Y. Perepelkin, *The Revolution of Amenophis IV,* 2 vols. (Moscow, 1967 and 1984) (in Russian); D. B. Redford, *Akhenaten, the Heretic King* (Princeton, 1984); H. A. Schlögl, *Amenophis IV. Echnaton,* rororo Bildmonographie, 2d ed. (Reinbek, 1992); F. Cimmino, *Akhenaton e Nefertiti* (Milan, 1987). A review comparing the biographies by Aldred and Redford was published by M. Eaton-Krauss, *Bibliotheca Orientalis* 42 (1990): 541–559, under the title "Akhenaten versus Akhenaten."

CHAPTER I

I presented the initial version of this chapter at a symposium, "Akhenaten: Hero or Heretic?" in New York City on December 1, 1990; see "The Rediscovery of Akhenaten and His Place in Religion," *Journal of the American Research Center in Egypt* 29 (1992): 43–49.

Champollion discussed Amarna in his sixth letter, which he wrote from Beni Hasan and Manfalut; see his *Lettres écrites d'Égypte et de*



Nubie en 1828 et 1829 (Paris, 1833), and the citations in his *Notices descriptives*, vol. 2, p. 320. E. F. Jomard treated the ruins in the *Description de l'Égypte*,vol. 4, pp. 285–436. On the copies by Sicard, see B. van de Walle, *Revue d'Égyptologie* 28 (1976): 12–24; the site had already been called "Psinaula" by the French expedition. Wilkinson published the copies he made in *Manners and Customs of the Ancient Egyptians* (London, 1837), which had many subsequent editions.

C. R. Lepsius published his insights in the *Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Jahrgang 1851, pp. 157–214; in the text, the page numbers are those of the original volume and the monograph reprint. On Lepsius and Amarna, see also M. Mode, *Das Altertum* 30 (1984): 93–102. Also in doubt as to whether Akhenaten was a woman were Nestor L'Hôte, *Sur le Nil avec Champollion: Lettres, journaux et dessins inédits de Nestor L'Hôte, premier voyage en Égypte, 1828–1830* (Paris, 1840), pp. 66–67, and E. Lefébure, *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology* 13 (1891): 479–482 (citing Manetho and the representations of the king).

The most important works on Akhenaten in modern scholarship have already been cited in the chapter. C. C. J. Bunsen's work was translated into English by C. H. Cottrell under the title *Egypt's Place in Universal History: An Historical Investigation* (London, 1948–67). M. Duncker's history was translated by E. Abbott with the title *The History of Antiquity*, 6 vols. (London, 1877–82). The German edition of H. Brugsch's history was translated by H. D. Seymour and P. Smith as *A History of Egypt under the Pharaohs, Derived Entirely from the Monuments*, 2 vols. (London, 1879). G. Maspero's *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* (Paris, 1875) had its sixth edition in 1904. Meyer's criticism of Ranke is to be found in *Geschichte des Altertums* (Berlin, 1884), § 146. On Thomas Mann and Egypt, by way of background to his novel *Joseph and His Brothers*, see A. Grimm, *Joseph und Echnaton* (Mainz, 1992), and the contributions in *Thomas Mann—Jahrbuch* 6, 1993 (Frankfurt am Main, 1994).

For J. H. Breasted's characterization, see *A History of Ancient Egypt*, 2d ed. (NY, 1909), pp. 330–331, and *The Dawn of Conscience* (NY, 1933), chap. 15. L. A. White expressed himself critically regarding the stress on Akhenaten's personality in *Journal of the American Oriental Society* 68



(1948): 91–114; for him, Akhenaten was a scholarly fiction created especially by Breasted and Weigall, and the characterization of his god is decidedly Protestant, not Catholic or Jewish.

On the German and English excavations at Tell el-Amarna, see Chapter 5. R. Anthes's evaluation is to be found at the beginning of his monograph *Die Maat des Echnaton von Amarna*, supplement to the *Journal of the American Oriental Society* 14 (Baltimore, 1952).

K. Lange, *König Echnaton und die Amarna-Zeit: Die Geschichte eines Gottkünders* (Munich, 1951). For the citation from Otto, see *Ägypten: Der Weg des Pharaonenreiches* (Stuttgart, 1953, and numerous later editions), pp. 161–162, 164. J. Spiegel, *Soziale und weltanschauliche Reformbewegungen im alten Ägypten* (Heidelberg, 1950), pp. 60–62. For the citation from K. Jaspers, see *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949), pp. 68, 74, 77. Van der Leeuw's book bears the title *Achnaton: Een religieuze en aesthetische revolutie in de veertiende eeuw voor Christus* (Amsterdam, 1927). See further S. Morenz, *Gott und Mensch im alten Ägypten*, 2d ed. (Leipzig, 1984), p. 155 (also regarding depictions of the king in the houses of his officials), and J. Assmann, *Ägypten—Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur* (Stuttgart, 1984), p. 233.

CHAPTER 2

Amenophis III and his reign were documented in an exhibit on display in 1992–93 in Cleveland, Fort Worth, and Paris; see the catalogue by A. P. Kozloff and B. M. Bryan, *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and His World* (Cleveland, 1992), wherein the religious trends of the period are discussed somewhat too briefly; see also L. Kákosy, "Die weltanschauliche Krise des Neuen Reiches," *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 100 (1973): 35–41. On the arts, see M. Müller, *Die Kunst Amenophis' III. und Echnatons* (Basel, 1988). On foreign policy vis-à-vis western Asia, which is not treated here, see especially W. J. Murnane, *The Road to Kadesh*, 2d ed. (Chicago, 1990). A new translation of the archive of cuneiform correspondence has been published by W. L. Moran, *The Amarna Letters* (Baltimore and London, 1992).

On the "New Solar Theology," see J. Assmann, *Ägypten—Theologie*



und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur (Stuttgart, 1984), pp. 235–243 (the citation is from p. 243), and idem, *Re und Amun: Die Krise des polytheistischen Weltbilds im Ägypten der 18.-20. Dynastie* (Freiburg and Göttingen, 1983), translated by Anthony Alcock under the title *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom: Re, Amun and the Crisis of Polytheism* (London, 1995). On the compositions dealing with the nocturnal regeneration of the sun, see E. Hornung, *Die Unterweltsbücher der Ägypter* (Zurich and Munich, 1992), and idem, *Die Nachtfahrt der Sonne* (Zurich and Munich, 1991).

For the text from the temple of Montu, *see Urkunden des ägyptischen Altertums*, vol. 4 (Berlin, 1984), p. 1668; similarly, from the Third Pylon at Karnak, see ibid., p. 1729.

On the question of Amenophis III's and Akhenaten's "marriages" to their daughters, see Ch. Meyer, *Studien zur altägyptischen Kultur* 11 (1984): 253–263; she wishes to explain the puzzling title as "daughter of the king and the queen." On the crown prince Tuthmosis, see A. Dodson, *Journal of Egyptian Archaeology* 76 (1990): 87–91.

The problem of the coregency is discussed, inter alios, by E. Hornung, *Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte des Neuen Reiches* (Wiesbaden, 1964), pp. 71–78, and W. J. Murnane, *Ancient Egyptian Coregencies*, Studies in Ancient Oriental Civilization 40 (Chicago, 1977), pp. 123–169. On the hieratic docket to Amarna Letter 27, see W. Fritz, *Studien zur altägyptischen Kultur* 18 (1991): 207–214.

CHAPTER 3

On the earliest Aten sanctuary at Karnak, whose blocks were reused in the Tenth Pylon, see J.-L. Chappaz, *Bulletin Société d'Égyptologie Genève* 8 (1983): 13–45, and on the blocks from the Ninth Pylon, see especially C. Traunecker, *Journal for the Study of Egyptian Antiquities* 14 (1984): 60–69, and idem, *Bulletin de la Société française d'égyptologie* 107 (1986): 17–44. The *talatat* have been studied by R. W. Smith and D. B. Redford, *The Akhenaten Temple Project*, vol. 1 (Warminster, 1976; and see the critical review by M. Doresse, *Göttinger Miszellen* 46 [1981]: 45–79) and vol. 2 (Toronto, 1988), with further material in the *Cahiers de Karnak.* On the representations of the *sed*-festival, see J. Gohary, *Akhenaten's* Sed-*Festival at Karnak* (London, 1992); a fragmentary



sed-festival statue of the king from Tod is noted by Ch. Desroches-Noblecourt, *Bulletin de la Société française d'égyptologie* 93 (1982): 18.

The scarab mentioning Amun is published in H. R. Hall, *Catalogue of Egyptian Scarabs, etc., in the British Museum,* vol. 1 (London, 1913), no. 1946 (on "chosen by Amun," see also no. 1945), and see also L. Keimer, *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 39 (1939): 118; on the unique epithet "son of Amun" on a ring in the Stern collection, see C. Aldred, *Jewels of the Pharaohs* (London, 1971), pl. 70. The stages in the development of the Aten, leading up to his definitive form, have been treated by D. B. Redford, "The Sun-Disc in Akhenaten's Program: Its Worship and Antecedents," *Journal of the American Research Center in Egypt* 13 (1976): 47–61. On other early monuments of the king, see L. Habachi, "Varia from the Time of Akhenaten," *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 20 (1965): 85–92.

H. Schäfer's characterization of Amarna art is to be found in *Amarna in Religion und Kunst* (Leipzig, 1931), pp. 39–40. A. Wiedemann's remarks are from his *Ägyptische Geschichte* (Gotha, 1884), p. 397. For the citation from W. Wolf, see *Die Kunst Ägyptens: Gestalt und Geschichte* (Stuttgart, 1957), p. 453. For the temple wall in the Luxor Museum, see J. Lauffray, *Cahiers de Karnak* VI (1980), foldout plate after p. 74. For the formulation "I am your son who is useful to you and elevates your name," see M. Sandman, *Texts from the Time of Akhenaten,* Bibliotheca Aegyptiaca 8, p. 14, ll. 13–16. On the representations of Akhenaten as a child (of the Aten), see M. Eaton-Krauss, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 110 (1983): 127–132.

CHAPTER 4

On the problem of Akhenaten's "teaching," see B. van de Walle in E. Hornung and O. Keel, eds., *Studien zu altägyptischen Lebenslehren,* Orbis Biblicus et Orientalis 28 (Freiburg, 1979), pp. 353–362, and J. Assmann, "Die Loyalistische Lehre Echnatons," *Studien zur altägyptischen Kultur* 8 (1980): 1–32. The royal status of the god is treated by G. Fecht, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 85 (1960): 91–118. For the hymn of Panehesy, see M. Sandman, *Texts from the Time of Akhenaten,* Bibliotheca Aegyptiaca 8 (Brussels, 1938), p. 24, ll. 1–7, and see also J. Assmann, *Studien zur altägyptischen Kultur* 8 (1980): 10.



On the role of Shu at Amarna, see B. van de Walle, *Chronique d'Égypte* 55 (1980): 23–36, and now also R. Krauss, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 121 (1994): 106–117. For the citation regarding Akhenaten's role as personal god, see J. Assmann, *Studien zur altägyptischen Kultur* 8 (1980): 28, and similar statements in other studies by the same scholar.

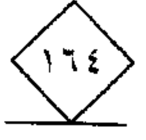
For general treatments of Akhenaten's religion, see J. Assmann, "Die 'Häresie' des Echnaton," *Saeculum* 23 (1972): 109–126; idem, *Ägypten—Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hockhultur* (Stuttgart, 1984), pp. 232–257; and idem, "Akhanyati's Theology of Light and Time," *Proceedings of the Israel Academy of Sciences and Humanities* VII, no. 4 (Jerusalem, 1992). J. P. Allen has disputed the religious character of Akhenaten's "philosophy," noting that the king himself was considered to be a god; see "The Natural Philosophy of Akhenaten," in W. K. Simpson, ed., *Religion and Philosophy in Ancient Egypt* (New Haven, 1989), pp. 89–101.

The continued veneration of Amenhotpe, son of Hapu, has been treated by D. Wildung, *Imhotep und Amenhotep: Gottwerdung im alten Ägypten*, Münchner ägyptologische Studien 36 (Berlin, 1977).

CHAPTER 5

I have discussed the founding of the new city in my contribution to the Festschrift for Rainer Mackensen: S. Meyer and E. Schulze, eds., *Ein Puzzle, das nie aufgeht: Stadt, Region und Individuum in der Moderne* (Berlin, 1994), pp. 303–308. For a new, improved publication and treatment of the boundary stelae, see W. J. Murnane and C. C. Van Siclen III, *The Boundary Stelae of Akhenaten* (London and New York, 1993). The most recent treatment of the letter of Ipi is by E. F. Wente, *Serapis* 6 (1980): 209–215, and on the foundation, see W. J. Murnane and R. A. Wells, *Studien zur altägyptischen Kultur* 14 (1987): 239–246, 313–333, and also R. Krauss, *Göttinger Miszellen* 103 (1988): 39–44; 109 (1989): 33–36.

On the English excavations, see W. Flinders Petrie, *Tell el Amarna*, Memoirs of the Egypt Exploration Society 38, 40, and 44 (London, 1894); T. E. Peet et al., *The City of Akhenaten*, 3 vols. (London, 1923, 1933, 1951); and the continuing series by B. J. Kemp, *Amarna Reports* (1984–). On the German excavations, see L. Borchardt and H. Ricke,



Die Wohnhäuser in Tell el-Amarna (Berlin, 1980), along with S. Seidlmayer, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 39 (1983): 183–206 (on the door frames). The fundamental publication of the tombs of the officials remains that of N. de G. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna*, Archaeological Survey of Egypt Memoir 13–18 (London, 1903–8).

There are overviews of the city in A. Badawy, *A History of Egyptian Architecture: The Empire (the New Kingdom)* (Berkeley, 1968), pp. 76–126; B. J. Kemp, *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization* (London and New York, 1989), chap. 7; and B. J. Kemp and S. Garfi, *A Survey of the Ancient City of El-Amarna* (London, 1993). On specialized questions, see J. Assmann, "Palast oder Tempel?" *Journal of Near Eastern Studies* 31 (1972): 143–155; J. J. Janssen, "El-Amarna as a Residential City," *Bibliotheca Orientalis* 40 (1983): 273–288; P. T. Crocker, "Status Symbols in the Architecture of El-Amarna," *Journal of Egyptian Archaeology* 71 (1985): 52–65; C. Tietze, "Amarna—Analyse der Wohnhäuser und soziale Struktur der Stadtbewohner," *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 112 (1985): 48–84; 113 (1986): 55–78; B. J. Kemp, "The Amarna Workmen's Village in Retrospect," *Journal of Egyptian Archaeology* 73 (1987): 21–50; A. H. Bomann, *The Private Chapel in Ancient Egypt* (London and New York, 1991); and A. Endruweit, *Städtischer Wohnbau in Ägypten: Klimagerechte Lehmarchitektur in Amarna* (Berlin, 1994). On the "zoo" in the North Palace, see *Journal of Egyptian Archaeology* 10 (1924): 296; 12 (1926): 5.

CHAPTER 6

For a treatment of the cult in the sanctuaries of the Aten, see A. M. Blackman, in *Receuil d'études égyptologiques dédiées à J. F. Champollion* (Paris, 1922), pp. 505–527; see ibid., pp. 526–527 for the scene from the tomb of Mahu published by Davies, *Rock Tombs*, vol. 4, pl. 18. On the two letters by the "oil-boiler" Ramose, see T. E. Peet, *Annals of Archaeology and Anthropology, University of Liverpool* 17 (1930): 82–97. J. Assmann would translate the second part of the new didactic name differently, as "in his name of the light which comes from the sun"; see *Ägypten—Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur* (Stuttgart, 1984), p. 245, and similarly in "Akhanyati's Theology of Light and Time," *Proceedings Israel Academy of Sciences and Humanities* VII, no. 4

(1992): 164–165, and *Monotheismus und Kosmotheismus: Ägyptische Formen eines "Denkens des Einen" und ihre europäische Rezeptionsgeschichte* (Heidelberg, 1993), p. 33 with n. 75. For a detailed treatment of the concept Maat, see J. Assmann, *Ma'at: Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten* (Munich, 1990).

On the statue in Brooklyn, see R. S. Bianchi, *Göttinger Miszellen* 114 (1990): 35–40, with figure, and also E. Cruz-Uribe, *Göttinger Miszellen* 126 (1992): 29–32, who connects the disk with the moon.

The evidence for Akhenaten from Memphis is treated by B. Löhr, *Studien zur altägyptischen Kultur* 2 (1975): 139–187, and W. Helck, *Studien zur altägyptischen Kultur* 4 (1976): 119–121. On Heliopolis, see L. Habachi, *Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde* 12 (1971): 35–45; H. S. K. Bakry, *Chronique d'Égypte* 47 (1972): 55–67; B. Löhr, *Göttinger Miszellen* 11 (1974): 33–38. For the evidence of traditional religion on the statues of two mayors of Neferusi, see *Urkunden des ägyptischen Altertums*, vol. 4 (Berlin, 1984), pp. 2018–2020.

CHAPTER 7

On the form taken by Egyptian belief in the divine, see E. Hornung, *Die Eine und die Vielen: Altägyptische Gottesvorstellungen*, 3d ed. (Darmstadt, 1993); the first edition has been translated into English by J. Baines under the title *Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many* (Ithaca, 1982). The question of monotheism in Akhenaten's religion has been treated many times; see most recently J. Assmann, *Monotheismus und Kosmotheismus: Ägyptische Formen eines "Denkens des Einen" und ihre europäische Rezeptionsgeschichte* (Heidelberg, 1993).

For the dating of the persecution, it is important that we still encounter inscriptions on jars at Tell el-Amarna mentioning a wine maker named Amenemhet; see W. R. Dawson, *Journal of Egyptian Archaeology* 10 (1924): 133. There is as yet no systematic treatment of the persecution, though it certainly left clearly visible traces; only for Karnak has the material been collected by R. Saad, in his unpublished dissertation, *Les martelages de la XVIII^e Dynastie* (Lyon, 1972).

For the first three citations from the Coffin Texts, see, respectively, A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts*, vol. 7, Oriental Institute Publications 87 (Chicago, 1961), p. 158; ibid., vol. 4, Oriental Institute Publications 67 (Chicago, 1951), p. 76; and ibid., vol. 6, Oriental Institute

Publications 81 (Chicago, 1966), p. 319. For Akhenaten's address to Aten, see M. Sandman, *Texts from the Time of Akhenaten*, Bibliotheca Aegyptiaca 8 (Brussels, 1938), p. 46, l. 15. For the final citation from the Coffin Texts, see de Buck, op. cit., vol. 2, Oriental Institute Publications 49 (Chicago, 1951), p. 39.

For various aspects of Amarna religion, and especially the persistence of worship of the traditional deities, see also R. Hari in *Studien zu Sprache und Religion Ägyptens zu Ehren von Wolfhart Westendorf, übberricht von seinen Freunden und Schülern* (Göttingen, 1984), pp. 1039–1055, and K. Bosse-Griffiths, "A Beset Amulet from the Amarna Period," *Journal of Egyptian Archaeology* 63 (1977): 98–106.

CHAPTER 8

Brief surveys of beliefs regarding the afterlife are offered by J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne*, vol. 4 (Paris, 1964), pp. 671–674, and E. Hornung, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 119 (1992): 125–127. A more detailed evaluation by T. von der Way appeared in *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 123 (1996): 157–164. Important fundamentals (including the doorjamb of Hatiay) are already to be found in E. Drioton, *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 43 (1943): 15–43.

On the wish of Suty, see N. de G. Davies, *The Rock Tombs of Amarna*, vol. 4, Memoirs of the Archaeological Survey of Egypt 16, pl. 39 (left post); Huy, etc.: ibid., vol. 3, Memoirs of the Archaeological Survey of Egypt 15, pl. 2, and vol. 4, pl. 3–4; Tutu: ibid., vol. 6, Memoirs of the Archaeological Survey of Egypt 18, pl. 14; Meryre: ibid., vol. 2, Memoirs of the Archaeological Survey of Egypt 14, pl. 36; Ramose: L. Borchardt and H. Ricke, *Die Wohnhäuser in Tell el-Amarna*, Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el Amarna 5 (Berlin, 1980), p. 342, and *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 39 (1983): 196. On the tomb of Aper-El, see A. Zivie, *Découverte à Saqqarah: Le vizir oublié* (Paris, 1990), and *Bulletin de la Société française d'égyptologie* 126 (1993) (several contributions). On the coffin of Taat, see R. Hari, in *Studien zur Sprache und Religion Ägyptens zu Ehren von Wolfhart Westendorf, überreicht von seinen Freunden und Schülern* (Göttingen, 1984), p. 1053. The private *shawabti*s of the Amarna Period are treated by G. T. Martin, *Mitteilungen des Deutschen*

Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 42 (1986): 109–129, though the authenticity of some of them is debatable.

On Akhenaten's tomb and burial equipment, see G. T. Martin, *The Royal Tomb at El-Amarna,* Memoirs of the Archaeological Survey of Egypt 35 and 39 (London, 1974 and 1989), and on the "magical bricks" see E. Thomas, *Journal of the American Research Center in Egypt* 3 (1964): 75–76.

The Judgment of the Dead is treated by Ch. Seeber, *Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im Alten Ägypten, Münchner ägyptologische Studien* (Munich, 1976).

CHAPTER 9

We still lack a specialized treatment of the late years of Akhenaten, but most of the more important problems are discussed by R. Krauss, *Das Ende der Amarnazeit: Beiträge zur Geschichte und Chronologie des Neuen Reiches,* Hildesheimer ägyptologische Beiträge 7 (Hildesheim, 1978).

On the Nubian campaign, see W. Helck, *Studien zur altägyptischen Kultur* 8 (1980): 117–126. C. Aldred has attempted to explain the foreign tribute as occurring at the beginning of Akhenaten's sole reign, after a rather long coregency with Amenophis III; see *Journal of Egyptian Archaeology* 43 (1957): 114–117.

On Kiya, see R. Hanke, *Amarna-Reliefs aus Hermopolis* (Hildesheim, 1978); Y. Y. Perepelkin, *Kiya and Semenkhkare* (Moscow, 1979) (in Russian); and C. N. Reeves, *Journal of Egyptian Archaeology* 74 (1988): 91–101. On Kiya as the original owner of the canopic jars in Tomb 55, see R. Krauss, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 42 (1986): 67–80; and on Tomb 55, see also M. Bell, *Journal of the American Research Center in Egypt* 27 (1990): 97–137, which is only one of a large number of studies on this problematic tomb. On Akhenaten's supposed granddaughters, see C. Meyer, *Studien zur altägyptischen Kultur* 11 (1984): 259–263.

The monkey figures from Amarna were published by J. Samson, *Amarna, City of Akhenaten and Nefertiti—Nefertiti as Pharaoh* (Warminster, 1978), pp. 37–40. We have cited Pawah's adoration of Amun from the translation by J. Assmann, *Ägyptische Hymnen und Gebete* (Zurich and Munich, 1975), pp. 349–350 (no. 147).



CHAPTER 10

On the immediate successors of Akhenaten, see R. Krauss, *Das Ende der Amarnazeit: Beiträge zur Geschichte und Chronologie des Neuen Reiches,* Hildesheimer ägyptologische Beiträge 7 (Hildesheim, 1978), and J. Samson, *Amarna, City of Akhenaten and Nefertiti—Nefertiti as Pharaoh* (Warminster, 1978); the stela at University College is treated in ibid., pp. 103–106, but on the uncertainties, see W. J. Murnane, *Journal of Near Eastern Studies* 41 (1982): 143–144, and J. P. Allen, *Journal of the American Research Center in Egypt* 25 (1988): 117–121. A further indication of the coregency is the occurrence together of the double cartouches of Akhenaten and Smenkhkare on a calcite vessel in the treasure of Tutankhamun; see C. E. Loeben, *Bulletin Société d'Égyptologie Genève* 15 (1991): 81–90.

For Tutankhamun, see N. Reeves, *The Complete Tutankhamun: The King, the Tomb, the Royal Treasure* (London, 1990). On the Memphite tomb of Haremhab, which was rediscovered in 1975, see G. T. Martin, *The Memphite Tomb of Horemheb,* vol. 1 (London, 1989). On the recently excavated tomb of Parennefer, see F. Kampp, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 50 (1994): 175–188, and on the tomb of the tutor Sennedjem at Sohag, see B. G. Ockinga, *A Tomb from the Reign of Tutankhamun at Akhmim,* Australian Centre for Egyptology Reports 10 (Warminster, 1997). Aya has been treated by O. J. Schaden, "The God's Father Ay" (Ph.D. diss. University of Minnesota, 1977); on his rock temple at Akhmim, see K. P. Kuhlmann, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 35 (1979): 165–188. For Haremhab, see R. Hari, *Horemheb et la reine Moutnedjemet, ou la fin d'une dynastie* (Geneva, 1965), and E. Hornung, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige* (Bern, 1971). For the citation from his "Coronation Inscription" on the group statue in Turin, see *Urkunden des ägyptischen Altertums,* vol. 4 (Berlin, 1984), pp. 2119–2120.

CHAPTER 11

On the influence of Amarna religion on Israel, see V. A. Tobin, "Amarna and Biblical Religion," in S. Israelit-Groll, ed., *Pharaonic Egypt, the Bible and Christianity* (Jerusalem, 1985), pp. 231–277, who treats the commonalities and differences, and K. Koch, *Geschichte der*



ägyptischen Religion von den Pyramiden bis zu den Mysterien der Isis (Stuttgart, 1993), pp. 348–350, who rejects an influence on Moses, because the sun played no special role for the latter. There are also the collaborative volumes O. Keel, ed., *Monotheismus im Alten Israel und seiner Umwelt,* Biblische Beiträge NS 14 (Freiburg, 1980), and K. Rahner, ed., *Der eine Gott und der dreieine Gott: Das Gottesverständnis bei Christen, Juden und Muslimen* (Freiburg, 1983). On the comparison between the "Great Hymn to the Aten" and Psalm 104, see P. Auffret, *Hymnes d'Égypte et d'Israel: Études de structures littéraires,* Orbis Biblicus et Orientalis 34 (Freiburg and Göttingen, 1981), and J. Assmann, *Proceedings Israel Academy of Sciences and Humanities* VII, no. 4 (1992), pp. 166–168.

The citation from Assmann is from *Saeculum* 23 (1972): 125, and that from the hymn of Tjanefer from idem, *Ägyptische Hymnen und Gebete* (Zurich and Munich, 1975), no. 108. On Tutankhamun's "Enigmatic Book of the Netherworld," see E. Hornung, *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 13 (1983): 29–34, and on the "Book of the Heavenly Cow," idem, *Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh: Eine Ätiologie des Unvollkommenen,* 2d ed. (Freiburg and Göttingen, 1991). For Huy's lament, see *Urkunden des ägyptischen Altertums,* vol. 4 (Berlin, 1984), p. 2076. On the representation of the new god Shed already at Amarna, see H. Brunner, *Göttinger Miszellen* 78 (1984): 49–50.

المؤلف فى سطور

إريك هورنونج

- من أشهر علماء المصريات وأعظمهم فى علم المصريات؛ خاصة الديانة المصرية القديمة.
- يعمل أستاذًا فخريًا لعلم المصريات فى جامعة بازل بسويسرا.
- من أكبر المتخصصين فى دراسة النصوص والمناظر الملكية الجنازية بمقابر وادى الملوك بغرب طيبة، وقد قام بنشر عدد كبير منها مثل رمسيس الرابع، ورمسيس السابع، وسيتى الأول.
- له إنتاج علمى ضخم فى ذلك المجال عبارة عن عشرات الكتب والمقالات ذات القيمة العلمية الكبيرة.

المترجم فى سطور

د. محمود ماهر طه

- حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة ليون بفرنسا فى الآثار المصرية عام ١٩٨٢.
- تولى مناصب علمية عديدة فى المجلس الأعلى للآثار منذ عام ١٩٦٣، منها: رئيس مركز المعلومات ورئيس مركز تسجيل الآثار المصرية.



- قام بالتدريس بالجامعات المصرية؛ خاصة جامعة حلوان بكلية السياحة والفنادق للتاريخ الفرعونى والديانة المصرية القديمة باللغتين: الفرنسية والعربية، وكذلك بكلية الفنون الجميلة وجامعة الزقازيق (المعهد العالى لدراسات الشرق الأدنى القديم).
- قام برئاسة بعثات علمية مشتركة يمثل فيها الجانب المصرى مع المركز القومى للبحوث الفرنسى فى تسجيل آثار النوبة والأقصر.
- قام بإلقاء العديد من المحاضرات العامة فى باريس ولاهاى وكندا عن الحضارة المصرية.
- أشرف على العديد من المعارض الدولية عن الآثار المصرية فى باريس وميونخ وشيكاغو وفينسيا.
- كان مقرّرًا للمؤتمر الدولى الخامس للآثار المصرية المنعقد بالقاهرة عام ١٩٨٦.
- قام بتأليف وترجمة ومراجعة العديد من الكتب والمقالات عن الآثار المصرية بالعربية والفرنسية والإنجليزية.

